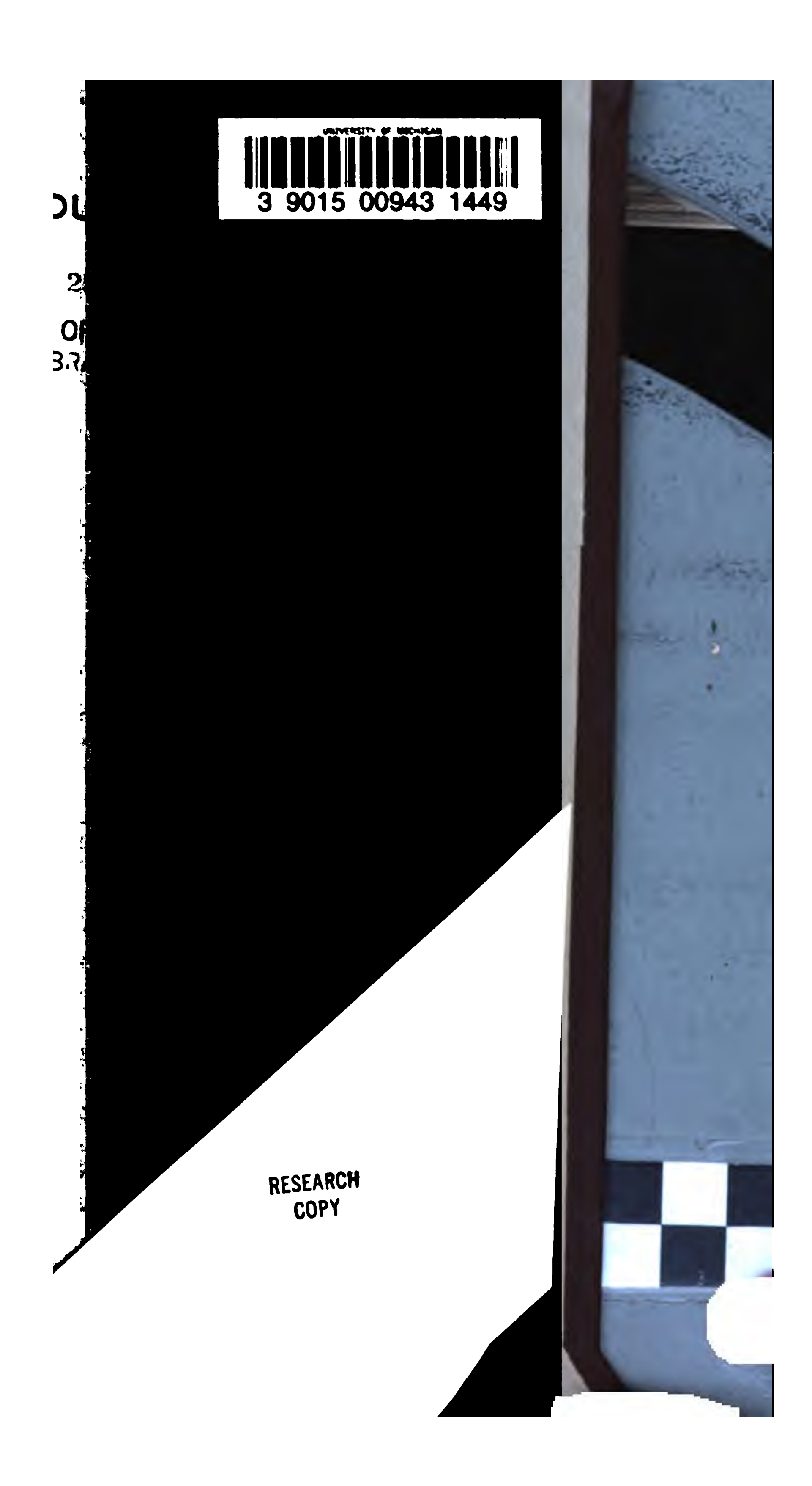
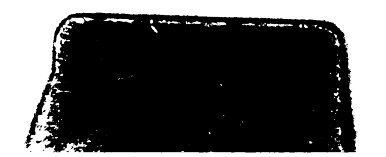
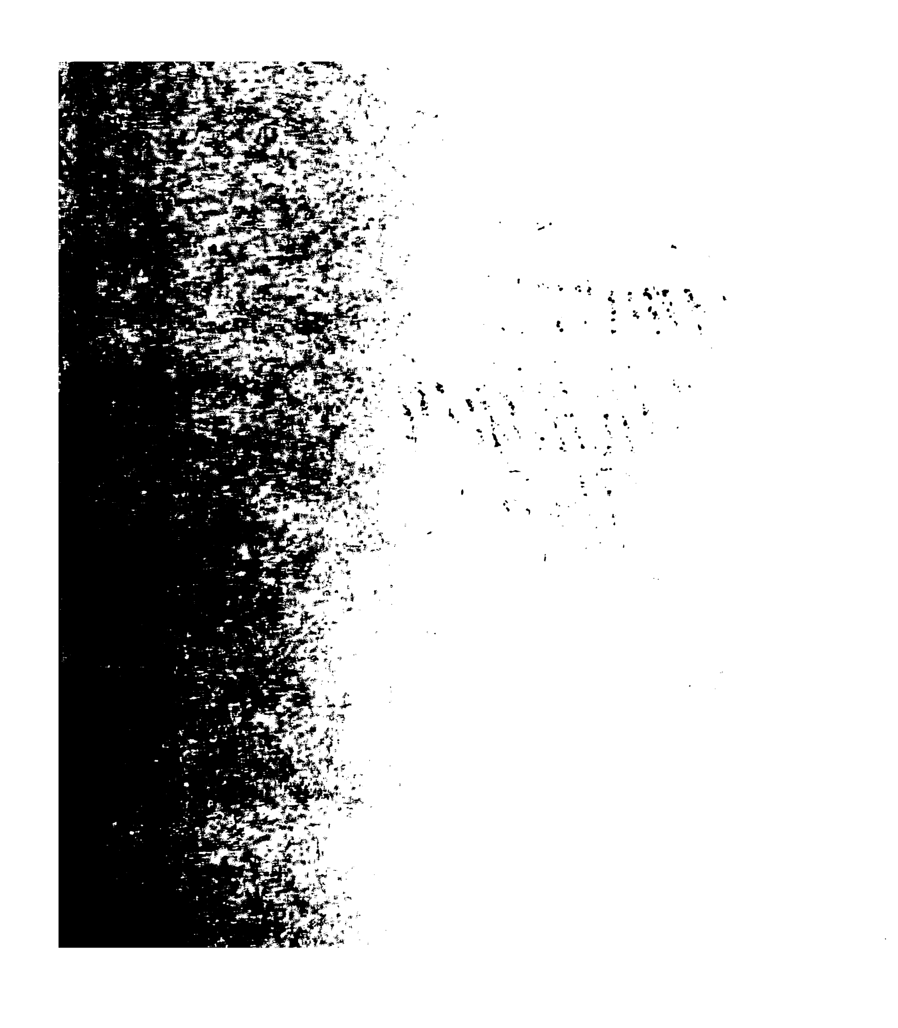
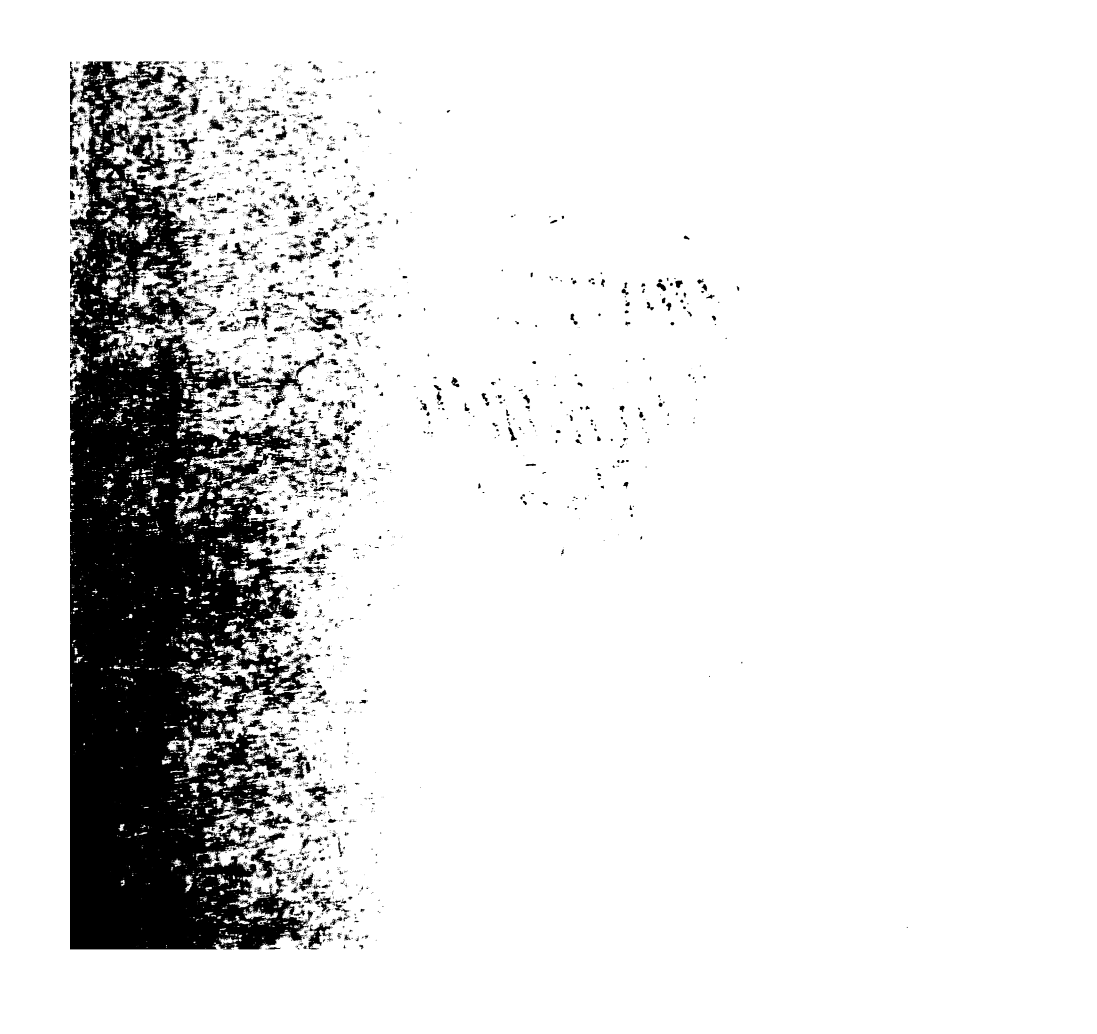


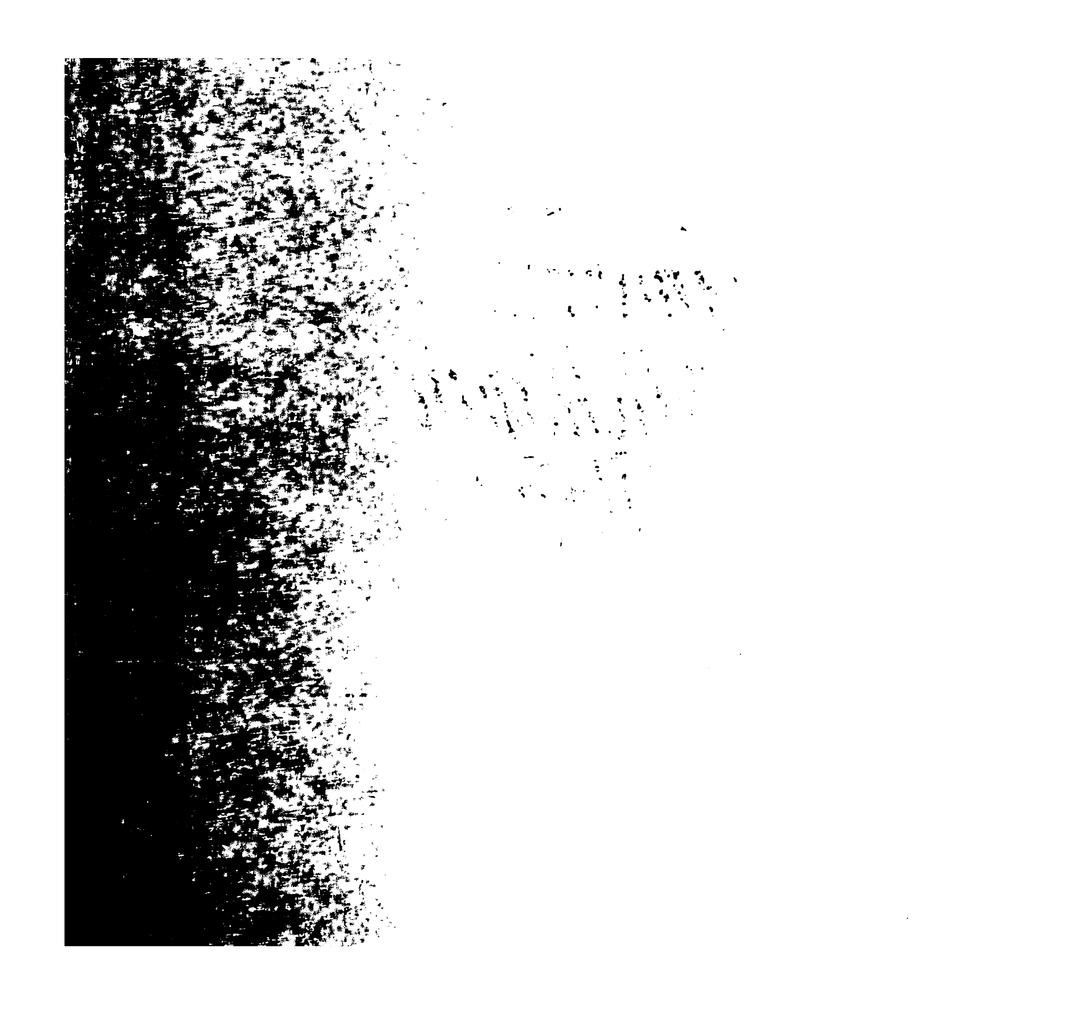

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00943 1449
RESEARCH
COPY

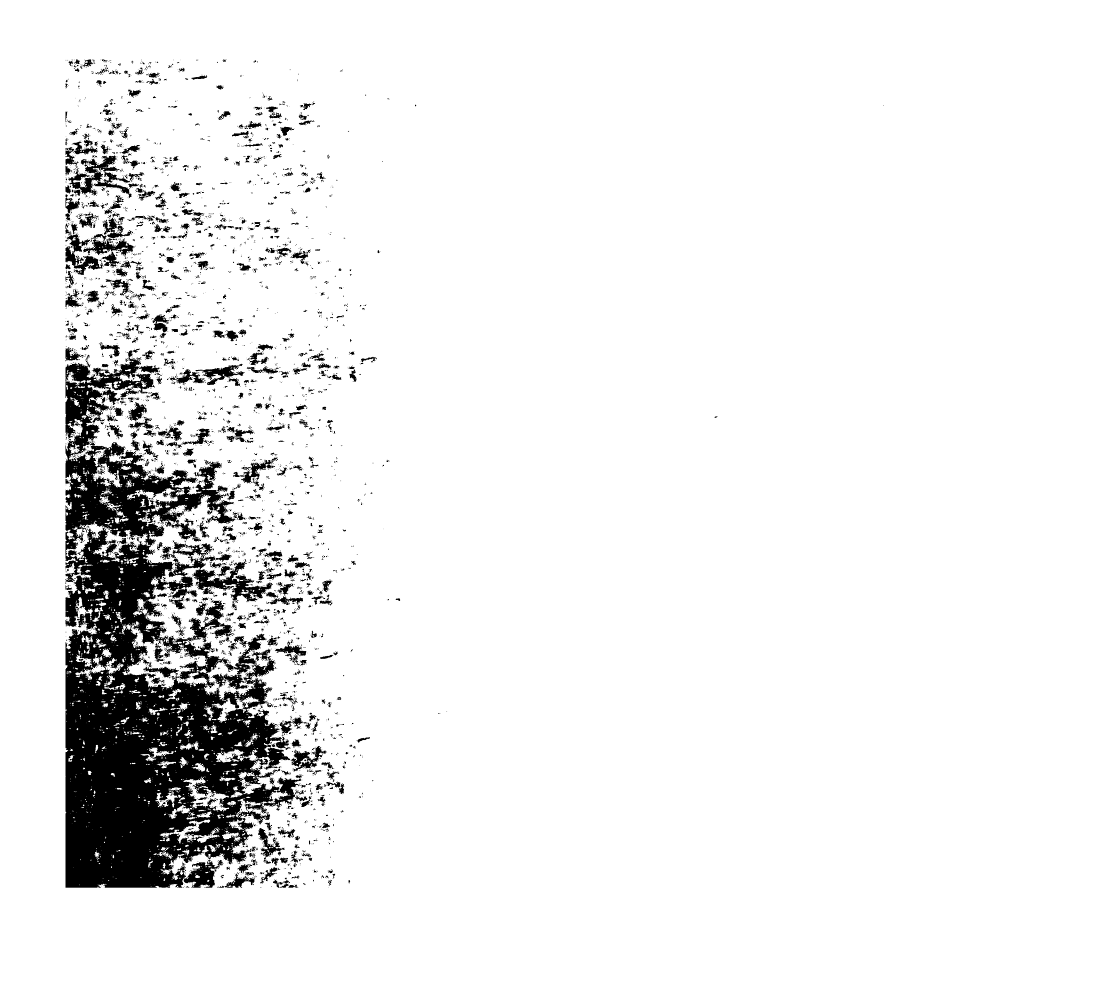


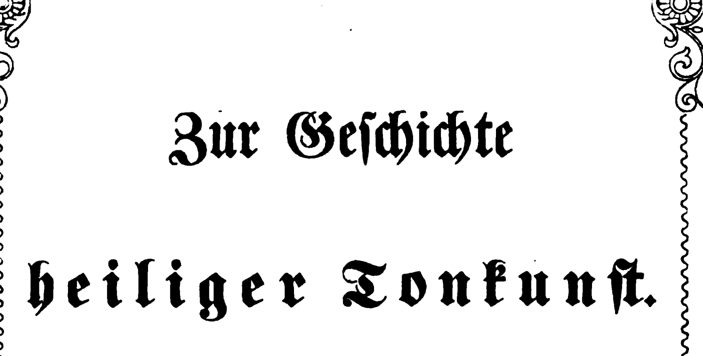












Zur Geschichte heiliger Tonkunst.

Eine Reihe einzelner Abhandlungen

von

Carl v. Winterfeld.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1850.

Zur Geschichte

heiliger Tonkunst.

Eine Reihe einzelner Abhandlungen

von

Carl v. Winterfeld.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1850.

Vorrede.

Die folgenden Blätter, auf lange vielleicht die letzten die ich der Öffentlichkeit übergebe, entstanden während der Wirren der vergangenen Jahre, als bildende und zerstörende Kräfte in wilder Gährung gegen einander rangen, deren feindlicher Kampf zwar den Glauben an eine höhere Leitung und Lösung nicht zu erschüttern vermochte, oft aber doch das Gemüth mit trüber Besorgniß wegen der nächsten Zukunft erfüllte. Bei der Verworrenheit aller Zustände schienen Wissenschaft und Kunst, die edelsten Kräfte, gefährdet; die Hoffnung neuen Aufschwungs heiligen Gesanges, die in gesicherten Verhältnissen der Kirche und der Schule allein ihre Begründung finden kann, schien, während das Band zwischen Beiden sich lockerte und mit völliger Auflösung drohte, immer mehr erbleichen, ja endlich entschwinden zu müssen. Allein standen nicht auch bildende, erneuende Kräfte den zerstörenden gegenüber? Durfte die Ungunst der Zeiten irgend Einen von der Pflicht entbinden, mit dem ihm anvertrauten Pfunde zu wuchern, so lange der Tag leuchte und ihm das Wirken gestatte, bis die Nacht gekommen

sei, die einem jeglichen sein Ziel setze? Überzeugt demnach daß ich nicht feiern dürfe auf dem mir angewiesenen Gebiete, wenn auch die reißenden Wogen der bewegten Zeit meine kaum gewonnene amtliche Wirksamkeit auf demselben hinweggeschwemmt hatten, war ich bestrebt, durch treuen Fleiß für die Zukunft mich kräftig zu erhalten, und mich daran zu trösten. Zwar keine große, umfassende Arbeit konnte gelingen während dieser Tage der Unruhe, des Schwankens zwischen Hoffnung und Enttäuschung, der innersten Gemüthserregung, wie jeder sein Vaterland Liebende sie empfinden mußte; doch konnte eine Reihe einzelner Forschungen und darauf gegründeter Abhandlungen, wie ich sie in dieser Schrift hingebe, mich fortwährend beschäftigen, in denen der aufmerksame Leser einen inneren lebendigen Zusammenhang nicht vermissen wird, so selbständig sie nebeneinander einherzugehen scheinen. Die Mehrzahl möge daher auch für sich selber einstehen; einigen nur habe ich kurze, erläuternde Bemerkungen mitzugeben.

Unter den von mir gegebenen Berichten über örtliche Gestaltungen des evangelischen Kirchengesanges können die beiden letzten allein als geschlossene gelten, alle übrigen nur nach Maaßgabe der mir vergönnt gewesenen Mittel. Sie sind Vorarbeiten für mich, sofern es mir noch gelingen sollte, durch Forschungen an Ort und Stelle sie zu vervollständigen; sie werden es für Andere seyn, die den Ausbau des von mir Begonnenen nach mir übernehmen möchten. Den thatsachlichen Theil dieser offen gebliebenen Berichte (wenn ich sie so nennen darf) wird man durchweg getrennt finden von meinen daraus gezogenen

Folgerungen; an jenen werden meine Nachfolger auf diesem Gebiete die Ergebnisse ihrer weiter gehenden Untersuchungen mit Zuversicht lehnen dürfen, und wenn dadurch die Sachlage sich erweitert und verändert, werden sie nicht nöthig haben meine Schlußfolgen erst noch zu widerlegen; denn diese sind alsdann auf einen beschränkteren und abweichenden Verhalt von Thatsachen gebaut, der keine genügende Grundlage mehr gewährt. Als vorläufiges Gesammtergebniß des von mir Erforschten dürfte ich etwa das Folgende bezeichnen: Zwei Gebiete evangelischen, allgemeinen Kirchengesanges stehen als hauptsächliche, selbständige, einander gegenüber in Europa: das Gebiet des deutsch-lutherischen, des französisch-calvinischen. Jenes das reichste, weil nicht eng in sich umgrenzt, und deshalb auch am Weitesten verzweigt, durch die nordischen Reiche bis hin nach Island; dieses das beschränktere, weil strengest in sich geschlossen, und meist da nur von jenem andern berührt, wo es germanische Stämme in sich schließt, die durch Gemeinschaft des Bekenntnisses ihm angehören. Jenes erste hätte ich bis Island, seine äußerste Nordgrenze, zu verfolgen gewünscht, da es mir gelungen war, eine ältere, den Zeitraum von 1594 bis 1691 umfassende Quelle über den Zustand des dortigen Kirchengesanges aufzufinden. Allein es mangelte mir die Gelegenheit, diesen mit dem des Mutterlandes, Dänemark, in Verbindung zu bringen, ohne welche ein deutliches Bild auch von nur bedingter Vollständigkeit zu geben nicht möglich war. Ich habe deswegen das bisher Erforschte bis zu günstigern Tagen zurückgelegt, und begnüge mich, darüber folgende kurze

Andeutung zu geben. Die erwähnte Quelle ist das im Jahre 1594 zu Skalholt in Island von Gudbrandur Thorlakson herausgegebene „Almenneleg Messusaungs Book“ mit einer Vorrede des Bischofs Oddo Einarsson; ein Buch, von dem 1691 eine sechste Ausgabe ebendaselbst von Jon Snorrasyn gedruckt wurde. Es enthält — neben den liturgischen Gesängen in strengerem Sinne — 64 aus dem deutschen lutherischen Kirchengesange urkundlich entlehnte Melodieen, und zwar (auch in der zuletzt erwähnten späteren Ausgabe) ausschließend des 16. Jahrhunderts; Melodieen, die in Tonart und Rhythmus, selbst im rhythmischen Wechsel, durchaus in ursprünglicher Gestalt erscheinen, wenn auch bei Übertragung der Lieder, aus sprachlicher Rücksicht, in den Strophen und also auch den Melodieen, unbedeutende, unwesentliche Abweichungen entstanden sind. Von 26 andern Singweisen (also der Minderzahl) vermochte ich den Ursprung nicht zu entdecken, obgleich die Strophen von mehren ihrer Lieder dem deutschen Kirchengesange gemeinschaftlich sind. Ob einige derselben, und welche, dem Mutterlande angehören, war nicht zu erforschen; drei unter ihnen, ganz eigenthümlichen Gepräges, deuteten auf einheimischen Ursprung, und schienen die Vermuthung zu begründen, daß auch hier, im hohen Norden, die Weisen älterer Volkslieder in dem allgemeinen Kirchengesange eine neue Heimath gefunden haben, und dadurch erhalten geblieben sind. Daß in England ein Ähnliches stattgefunden, glaube ich nicht voraussetzen zu dürfen; der dortige Kirchengesang (soweit die Psalmodie ihm Raum verstattet) nimmt, wie der ihm gewidmete

Abschnitt zeigt, nur geringen Theil an jenen beiden Hauptgebieten, und hat durch Umbildung einzelner entlehnter Melodieen, durch liedmäßige Ausgestaltung beliebter Motive aus größeren Tonwerken, zumeist aber durch Anbequemung geistlicher Lieder zu beliebten Weisen heimischer Meister der drei letzten Jahrhunderte sich gebildet, ohne die Grenzen des Landes mit diesem ihm eigenthümlich gebliebenen Theile zu überschreiten. Der Kirchengesang der böhmisch-mährischen Brüder bestand zwar während des 16. Jahrhunderts in sehr eigenthümlicher Ausbildung, die ihn wohl berechtigen würde, neben jenen zwei Hauptgebieten als ein drittes aufgestellt zu werden. Allein jene ältere Brüderkirche ist untergegangen, ihr heiliger Gesang ist in der neueren Brüdergemeine nur durch 32 Melodieen noch vertreten, von denen die Hälfte, 16, nicht einmal heimische, sondern aus mittelalterlichem, lateinischem Gesange entlehnte sind; zwölfen unter ihnen sind spätere Nebenweisen beigegeben, die auf abgekommenen, mindestens seltenen Gebrauch deuten; zufolge einer früheren Untersuchung (Ev. K.G. I., 2. Buch, 2. Abschnitt) können von den in das Choralbuch der Brüder von 1784 aufgenommenen Melodieen nur vier (Art 22m. 122. 256a. 471a) als einheimischen Ursprungs gelten, und wenn von diesen nur e i n e (Art 122: „Den Vater dort oben" ꝛc.) keine zweite Weise neben sich hat, so ist es klar, daß der eigentliche Kern des alten Brüdergesanges in dem herrnhutischen nicht mehr fortlebt, und dieser (aus den seines Orts entwickelten Gründen) nur als Nebenzweig des lutherischen betrachtet werden kann.

Die große Seltenheit der dreistimmigen Tonsätze des berühmten Clemens non Papa über die Melodieen der „Souter Liedekens" schien mir die Aufnahme eines näheren Berichts über dieses Werk zu rechtfertigen, eben wie einiger Beispiele aus demselben. Die Wahl hat solche Sätze getroffen in denen rhythmischer Wechsel vorherrscht, (s. Seite 49, 51, 53) und damit man diesen sofort schon mit dem Auge erkenne, habe ich die rhythmische Abtheilung der taktischen vorgezogen; auch deshalb schon, weil in Sätzen wo die Stimmen einander durchkreuzen, und Ton an Ton in gleichmäßigem Fortschritte nicht an einander geschlossen sind, die rhythmische, durch die Hauptmelodie bedingte Gliederung nicht sofort sich kundgiebt. Durch die Ausführung allein kann sich bewähren ob diese Gliederung richtig aufgefaßt worden; denn auch bei taktischer Aufzeichnung und Abtheilung — wie ich es vielfach erprobt habe — macht sie für das aufmerksame Ohr sich geltend, und es ist ganz vergebens einem solchen Satze das Gleichmaaß aufzudringen. Eine neuerdings aufgestellte Ansicht, wonach der rhythmische Wechsel „eine mangelhafte, unreife, das Gepräge der Kindheit an sich tragende Form" genannt wird, „eine unanwendbare Verlegung langer Sylben auf leichte Takttheile und ihr nachheriges Hinüberziehen auf schwere, gute Takttheile und umgekehrt ꝛc., eine Verschmelzung ungleicher Taktarten, Verdrehung des Taktgewichtes, eine für unsere gegenwärtigen Musikverhältnisse völlig unbrauchbare rhythmische Form" ꝛc. glaube ich den Meisterstücken eines Palestrina, Gabrieli, Eccard ꝛc. gegenüber, die ihr zufolge als kindische Versuche erscheinen müßten,

nicht erst widerlegen, noch dasjenige wiederholen zu dürfen, was ich zu Vermeidung aller Mißverständnisse dieser eigenthümlichen rhythmischen Gestaltung in meinen früheren Schriften ausführlich gesagt habe. (Gabrieli, I. S. 135—137. Ev. Kirchengesang, I. S. 56 u. ff. Über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges rc. S. 18—20.) Um keinem Zweifel über die bei meiner Aufzeichnung beobachteten Grundsätze Raum zu lassen, hätte ich höchstens noch beizufügen, daß Syncopen in strengerem Verstande bei Singweisen die aus dem Volksgesange stammen, nicht vorauszusetzen sind, da man diese sich allezeit einstimmig zu denken hat, jene rhythmische Form aber erst durch mehrstimmigen Tonsatz Geltung und Bedeutsamkeit gewinnt; daß man dieselbe also aufzulösen hat, etwa mit Ausnahme länger verweilender Schlußfälle, wo auch der einstimmige Vortrag sie geltend macht. Habe ich endlich in meiner jüngsten Schrift auch im Gemeinegesange für die Herstellung der ursprünglichen Form älterer geistlicher Weisen, in denen rhythmischer Wechsel vorherrscht, mich ausgesprochen, so beruht die Entscheidung der Frage: ob eine solche Herstellung möglich und empfehlenswerth sei? lediglich auf Beantwortung der andern: ob jene rhythmische Form noch eine gesunde, kräftige Wurzel im Volke habe? Erproben läßt sich dieses auf keinem andern Wege, als wenn man einfache gediegene Tonsätze geistlicher, auf dieser Form beruhender Weisen den Gemeinen im Chorgesange öfter zum Gehör bringt. Durch einen auch nur mittelmäßig beschulten Chor gesunder, reiner Stimmen ist dieses ohne Mühe zu bewirken, wenn man das

von mir (Über Herst. ꝛc. S. 133) beobachtete und empfohlene Verfahren beobachtet. Unmittelbar mit der Gemeine angestellte Versuche halte ich für durchaus unzweckmäßig; sie würden verwirrend und andachtstörend seyn, selbst vorhergehende Belehrung dürfte schwerlich zum Ziele führen, denn Wenige würden darauf eingehen mögen noch können. Die unmittelbare Anschauung ist das einzig Wirksame, durch sie allein kann der schlummernde Sinn geweckt und bei nur einiger Befähigung zuerst das innere, dann das laute, allgemeine Einstimmen in die ursprüngliche Gesangsform gesichert werden, wenn man diesem nicht mit zu hitzigem Eifer nachstrebt. Zeigt sich, solcher Vorbereitungen, solchen treuen und vorsichtigen Fleißes ungeachtet ein gänzlicher Mangel des Anklanges, ist man genöthigt anzunehmen, daß die Wurzel der besprochenen Form im Volksleben völlig erstorben sei; wer würde dann für die Herstellung derselben sich noch bemühen dürfen, oder wer möchte wagen, sie denen aufzudrängen für die sie nicht mehr vorhanden ist? Kann die Herstellung des verloren Gegangenen je einen andern Sinn haben, als den Wunsch, das allgemeine Leben dadurch zu erfrischen und zu erkräftigen? kann man ohne Thorheit überall nur daran denken, eine bloße antiquarische Grille (wofür jene Erneuerung bei Vielen gilt) gegen das Widerstreben derer geltend machen zu wollen, denen man das Bessere zwar in lauterer Gestalt darzubieten und ihnen Gelegenheit zu geben hat es zu erkennen, dann aber die Annahme ihrem freien Entschlusse zu überlassen hat, da nach Inhalt und

Form nichts erklingen soll in der Kirche, das nicht aus Aller Herzen lebendig hervorquillt?

Man ist aber auch geneigt anzunehmen, daß gegen das einhellige Zeugniß älterer einfacher Melodieenbücher und der in Fassung der Singweisen ihnen übereinstimmenden, seit Lucas Osiander mehrfach erschienenen Chorbücher, deren Urheber in ihren Vorreden ausdrücklich den Wunsch kund geben, daß die Gemeinen an den Chorgesang sich lehnen, in denselben einstimmen möchten, ja, welche die Erfüllung dieses Wunsches freudig bezeugen — daß gegen jene Zeugnisse die Gemeinen dennoch schon in frühester Zeit nicht dem Aufgezeichneten gemäß gesungen, sondern ein Anderes — etwa nach Art der jetzt allgemein gewordenen Fassung der Melodieen — an dessen Stelle gesetzt hätten. Einen vorzüglich treffenden, ja schlagenden Beweis für diese Voraussetzung will man in einem Briefe Christian Flors an Rist finden, den dieser in der Vorrede zu dem zweiten Theile seines „Seelenparadieses" (1662) mittheilt. Flor hatte zu den Liedern seines Dichters Melodieen gesetzt die fast in jeder Zeile eine neue Taktart bringend und mit vielen Verkräuselungen aufgeputzt, Jnem den Zweifel erregt hatten, ob der kirchliche Styl wohl darin beobachtet sei? was von dem Sänger in seinem Rückschreiben kräftigst bevorwortet, zugleich aber an Beispielen gezeigt wurde, wie man unter alleinigem Beibehalten der wesentlichen Töne der Melodieen und deren Zurückführen auf vollkommen gleiche Geltung, auch den strengsten Anforderungen kirchlichen Ernstes genügen könne. Es ist nicht abzusehen was aus dieser Thatsache

für das zu Beweisende gefolgert werden könne; vielmehr hätte man kaum eine weniger passende, noch minder glückliche Begründung der aufgestellten Behauptung finden können. Zunächst ist es außer Zweifel, daß, wo man für den allgemeinen Kirchengesang von einem mehr oder minder fremden Gebiete Melodieen entlehnte — von weltlichen, von Andachtliedern ohne ausdrückliche Bestimmung für kirchlichen Gebrauch, von geistlichen Chorgesängen — dieses selten ohne Anbequemung geschahe, deren Art und Weise theils auf dem Verhältnisse der früheren Bestimmung dieser Weisen zu ihrer neuen beruhte, theils auf der Befähigung der Gemeinen die sich dieselben aneigneten. So hat Mühlhausen in Thüringen die Melodieen der Festgesänge seines Ahle mit allen ihren wechselnden Maaßen in den allgemeinen Kirchengesang aufgenommen, während für minder sangeskundige Gemeinen anderer Orte bei Aneignung von Singweisen ähnlichen Ursprunges es der größeren oder geringeren, ihren Kräften angemessenen Vereinfachung bedurfte. Diese Thatsache ist in meinen geschichtlichen Darstellungen so wenig in Abrede gestellt, daß sie vielmehr an vielen Orten ganz offen dargelegt, wie sie denn auch in gegenwärtiger Schrift zu finden ist. (S. Seite 74 — 77 in Vergl. mit Beisp. 148. 149. Th. I. Ev. K.G.) War aber das Angeeignete und Anbequemte in ein kirchliches Melodieenbuch einmal übergegangen: welcher erdenkliche Grund konnte vorhanden seyn, es in anderer, als der für unmittelbaren Gebrauch bestimmten Gestalt aufzuzeichnen? Nun sind aber die beiden Theile des Ristschen Seelenparadieses keine kirchlichen Melo-

dieenbücher, sie sind Zusammenstellungen von Andachtliedern in einer bestimmten, einzelnen Richtung; auf vollständiges Genügen für kirchliche Bedürfnisse ist in ihnen auch nicht im Mindesten Rücksicht genommen, sie lehnen sich an einzelne Sprüche des alten und neuen Testaments und gewähren nur die Möglichkeit einer Auswahl des Passendsten aus ihnen für die Kirche. Aus dem ersten Theile sind aber nur 11 Lieder und keine Melodie örtlich in kirchliche Sammlungen übergegangen (s. Ev. K.G. II. S. 410), aus dem zweiten 9 Lieder und eine einzige Singweise und eben nur eine solche, die der von Flor vorgeschlagenen Anbequemung nicht bedurfte (Ebd. S. 412). Was folgt also aus diesen Büchern, als die Bestätigung einer unbezweifelten, wenn es nöthig wäre auf anderem Wege viel überzeugender festzustellenden Thatsache, die für den gegenwärtigen Zweck aber vollkommen unerheblich ist?

Die letzte dieser Schrift angehängte Abhandlung scheint zwar der durch den Gesammttitel ausgedrückten Bestimmung derselben fern zu stehen, da sie mehr mit der Bühne als der Kirche sich beschäftigt; ihre nähere Prüfung wird jedoch die Fäden nicht verkennen lassen, durch welche sie auch mit dieser letzten im Zusammenhange steht. Immer wird durch sie die Überzeugung wieder begründet werden, daß, wenn wir auch eine an ganz andere Lebensbedingungen als die der Gegenwart geknüpfte Vergangenheit zurückzurufen nicht vermögen, doch ein selbst verfehltes Streben danach niemals ganz fruchtlos seyn wird, sofern es fortglimmende Funken wahren Lebens

wieder anfacht, möge dann immerhin ein ganz Anderes unter unsern Händen entstehen als das von uns Erstrebte: denn in diesem Erneuen beruht der wahrhafte Fortschritt, nicht in dem Zerstören noch lebensfähiger Keime um damit ein vermeintlich selbständiges Neue zu düngen. So thut es oft auch Noth, die edlen Blüten vergangener Tage in aller Treue uns wieder hervorzurufen, um an ihnen uns zu erheben und zu kräftigen; ja, wir werden selbst nicht selten die Hoffnung nähren dürfen, daß sie uns wieder erscheinen können, sofern sie einem noch triebkräftigen nur vernachlässigten Stamme entsproßen; wer diesen unbedachtsam zerstört, tödtet damit unwiederbringlich ein der Zukunft entgegenkeimendes Leben.

Für die eingestreuten kurzen Abhandlungen über einzelne Meister und Werke habe ich nicht erst die Gunst Derer in Anspruch zu nehmen, die sich im Besitze meines größeren Werkes über den evangelischen Kirchengesang befinden; ich habe hier Gelegenheit genommen Erläuterungen und Zusätze aufzunehmen, wie sie dort dem zweiten und dritten Theile beigefügt sind und für diesen letzteren namentlich keine andere Stelle hätten finden können. Sie sind jedoch möglichst selbständig gehalten, werden also, wie ich hoffe, auch denen nicht unwillkommen seyn, die sich mit dieser Schrift ohne Bezug auf jene frühere befreunden mögen.

Inhalt.

		Seite
I.	Die ältesten Quellen geistlicher Singweisen der evangelischen Kirche für Nord- und Süddeutschland	1
II.	Die dreistimmigen Tonsätze des Jacobus Clemens non Papa über die Melodieen der Souter Liedekens	38
III.	Orlandus Lassus und Johannes Eccard	57
IV.	Melchior Vulpius und die von ihm erfundenen Kirchenmelodieen	79
V.	Johann Klaj und Johann Stade in der St. Sebaldskirche zu Nürnberg, 1644 — 1650; ihr Verhältniß zu dem Oratorium in der evangelischen Kirche	86
VI.	Die Melodie des Liedes: „Schönster (Liebster) Immanuel, Herzog der Frommen", und ihr Urheber	110
VII.	Die Sänger der Melodieen zu den geistlichen Liedern der Nürnberger Blumengenossen; ihr Verhältniß zu denen der Lieder des Freylinghausenschen Gesangbuches	123
VIII.	Ein merkwürdiges geistliches Melodieenbuch des achtzehnten Jahrhunderts, 1733	133
IX.	Marpurgs Melodieen zu Gellerts Liedern	137
X.	Musikalischer Vorrath neu-variirter Fest-Choral-Gesänge auf dem Clavier, im Canto und Basso, zum Gebrauch so wohl bey öffentlichem Gottesdienst als beliebiger Haus-Andacht. Erster Theil. Verfertiget und mitgetheilet von Johann Samuel Beyer, Cantore und Chori musici Directore in Freyberg. Zu finden beym Autore. 1716. — Musikal: Vorrath ꝛc. (wie oben) im Canto und Basso, so durchs gantze Jahr, sowohl Sonn- als Werk-Tage, wie auch zu beliebiger Haus-Andacht, gemein und gebräuchlich. Ander und dritter Theil. Mitgetheilet von ꝛc. (wie oben). Zu finden beym Autore daselbst. Anno 1719	140

Seite

XI. Kirchlicher Gemeinegesang in England 144

XII. Kirchengesang in Holland 164

XIII. Evangelischer Kirchengesang in Schweden 175

XIV. Kirchengesang im Obern Engadin (Graubünden) 198

XV. Der Kirchengesang der Brüdergemeinen 217

XVI. Kirchengesang in den Herzogthümern Holstein und Schleswig. Die Choralbücher von Johann Balthasar Rein, Johann Christian Kittel, und G. Chr. Apel. — Lieder- und Melodieen-Besserung 306

I.

Die ältesten Quellen geistlicher Singweisen der evangelischen Kirche für Nord- und Süddeutschland.

Die Reihe einfacher, zum Gebrauche der Gemeinen bestimmter kirchlicher Melodieenbücher beginnt für Norddeutschland mit dem s. g. Erfurter Enchiridion, für Süddeutschland mit den drei Theilen des zu Straßburg erschienenen Teutschen Kirchenamts mit Lobgesängen. Beide Bücher hat Wackernagel zwar schon beschrieben, sowohl in seinem Werke „das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nicolaus Herman und Ambrosius Blaurer", als in seiner Ausgabe der Lieder Luthers, ohne jedoch auf die Melodieen anders Rücksicht zu nehmen, als durch die Angabe der Lieder, denen solche mitgegeben sind. Diese Angabe ist aber für den nicht genügend, der über Ursprung und Alter der Singweisen sich unterrichten will, da in deren Wahl Nord- und Süddeutschland nicht selten auseinandergehen, eine nähere unzweideutige Bezeichnung derselben also für den Forscher unbedingt Noth thut. Auch muß man, um über den Inhalt dieser Bücher sich zu unterrichten, die Zahlenangaben der Beschreibungen W.'s erst mit den Nummern vergleichen, welche die einzelnen Lieder in seinen Werken haben, und danach selber eine Übersicht sich zusammenstellen.

Diese Mängel zu ergänzen sind die vorliegenden Blätter bestimmt. Sie beschränken sich jedoch allein auf nähere Angabe der liedhaften Melodieen; die blos psalmodisch zu liturgischen Gesängen vorgetragenen liegen außer dem Kreise unseres ergänzenden Berichtes, der sich begnügen wird, wo unsere Bücher dergleichen bringen, ihr Vorhandenseyn zu bemerken, denn ihre vollständige Mittheilung würde über die Grenzen des hier vergönnten Raumes hinausgehen. Das aber konnten wir uns nicht versagen, die Überschriften der einzelnen Lieder in beiden Büchern mitzutheilen, eben so wie einen Auszug der Ordnung des Hauptgottesdienstes (der Messe) für die Kirche zu Straßburg, welche das erste der daselbst erschienenen Kirchenämter enthält; beides ist für sein Zeitalter bezeichnend, und läßt uns ein lebendiges Bild desselben gewinnen.

Um nicht eine jede Melodie vollständig aufzeichnen zu dürfen, sind die Werke des Verfassers dieser Blätter, welche sie einfach oder in mehrstimmigen Tonsätzen mittheilen (der evangelische Kirchengesang ꝛc., Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder ꝛc.) unter genauer Angabe der Nummer, Seitenzahl ꝛc. in Bezug genommen. Die Angabe mancher Tonsätze, die nur kontrapunktische Ausführungen über diese Singweisen enthalten, bei denen dieselben nicht ganz und unzertrennt erscheinen, ist um der Vollständigkeit zu genügen, nicht für überflüssig erachtet worden. Wo Zahlen mit Bezug auf den „evangelischen Kirchengesang“ beigefügt sind, beziehen sich dieselben immer auf die Musikbeilagen.

I. Das Erfurter Enchiridion.

Enchiridion | Oder eyn Handbuchlein | eynem yetzlichem Christen fast nutzlich | bey sich zu haben, zur stetter vbung | vnnd trachtung geystlicher ge | senge, vnd Psalmen, Recht | schaffen vnnd kunstlich | vertheutscht. | M.CCCCC.XXIIII | ¶ Am ende dyses Buchleins wyrstu fin | den eyn Register, in welchē klerlich | angezeygt ist was vnd wie viell | Gesenge hieryn begriffen sindt |

¶ Mit dyesen vnd der gleychen Gesengē | sollt mann byllich die iungenn | iugendtt aufferzyhen.

Allen Christen sey Gnad,

vñ fryd von Got unserm hern allezeyt, Amen.

(Die Vorrede s. in Wackernagels Kirchenlied, S. 789. N. III.)

I. Folget zcum ersten die zehenn gebot | Gottes auff den thon, In Gottes | namen farenn wyr.

1) die bekannte Weise des Liedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", in weißen Noten und mit vorgezeichnetem b.

(Vergl. ev. Kirchengesang Th. III. 110 der Beispiele. Luthers Lieder rc. XIV. N. I. S. 45.

II. Folget eyn hübsch Evangelisch lied, | welchs man singt vor der Predig. Nun freut euch lieben Christengmeyn rc.
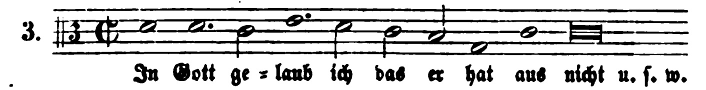
2) die Melodie des Liedes: „Es ist das heil uns kommen her rc." in G und in weißen Noten. (Vergl. ev. K.G. Beisp. Th. I. 12. 43. 46. 54. 98. 132. Luth. L. XXI. N. I. S. 59.)

III. Eyn hubsch Lied D. Sperati. auff den | Thon, wie mann oben singt, Nu | frewt euch lieben christē gemein. |

1*

Es ist das Heil uns kommen her ꝛc. Ohne Wiederbeifügung der Melodie.

IV. Eynn gesang D. Sperati, zu bekennen | den glawbenn auß dem alten | vnnd newen Testament | gegrundet.

3. 

V. Eyn gesang D. Sperati, zu bitten vmb | folgung der besserung auß dem wordt | Gottes, wie oben im nehsten Thon.| Hilf Gott, wie ist der Menschen not so groß ꝛc.

VI. Der Lobgsang Mitten wyr im Leben.

VII. Der gsang, Gott sey gelobet.

VIII. Ein deutsch hymnus, oder lobgsang (Gelobet seystu Jhesu Christ.

IX. Folget der Christlich Glawb in dem | Thon. Wyr sollen alle glawben | in eynen Gott.

(V — IX ohne beigegebene Melodieen.)

X. Eyn lobgsang von Christo.

4) Herr Christ der eynig gots son ꝛc. (mit seiner bekannten Melodie, der neben dem Schlüssel nur kein b vorgezeichnet ist. Vielleicht — was bei dem durchaus fehlerhaften Notendrucke vorausgesetzt werden darf — ist nur der Schlüssel ein unrichtiger; soll er der Mezzo Sopran=Schlüssel auf der zweiten Linie von unten seyn, so ist die Aufzeichnung richtig; der Grundton wird dann C, wodurch alle melodischen Verhältnisse auch ihre wahre Bedeutung erhalten.)

(Ev. K. G. I. 78. 133. II. 99. 115. 140. III. 105.)

XI. Das Lied Johannes Hus gebessert. Jhesus Christus vnser heyland, der von uns ꝛc.

5) Die bekannte dorische Weise. S. Luth. L. XIX. S. 55.

Hyr nach folgenn etzliche | Psalmen, Vnd zum ersten der cxxvij | Psalm, beati ões qui timent dũm, | im nehsten thon S. Johannis | Huß.

XII. Woll dem der in Gottes forcht steht, ꝛc. (ohne Melodie.)

XIII. Der xi. Psalm. Saluum me fac.

Ach Got von hymel sych darein, ꝛc.

6) Die hypophrygische Melodie, wie sie Ev. K.G. I. 14. unter den Beispielen aufgezeichnet ist. Vergl. auch Luth. L. XXI. N. III. und unter den beigegebenen Tonsätzen N. IX. Sie beginnt hier mit a, doch ist dem vorgezeichneten Tenorschlüssel kein b beigefügt. Die melodischen Verhältnisse werden aber richtig, wenn man den M. Sopranschlüssel als vorgezeichnet annimmt.

XIV. Psalm cxxiij. Nisi quia dũs. In dem | Thon. als man singt den xi. Psalm. |

Wo Gott der herr nicht bey uns helt ꝛc.

XV. Der xiij. Psalm. Dixit insipiens in cor. | auff den Thon. Saluum me fac. |

Es spricht der vnweißen mund wol ꝛc.

XVI. Der cxxx. Psalm. De profundis. Im | thon Saluum me fac. |
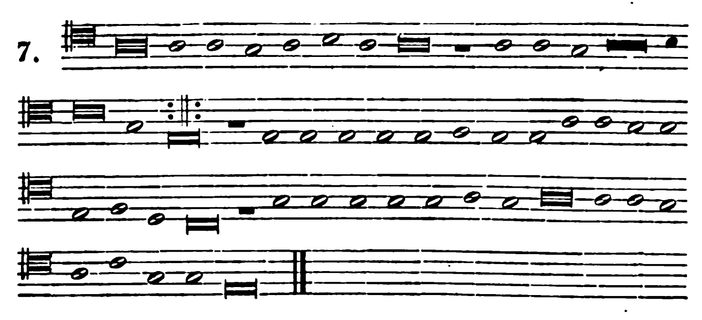
Auß tiefer not schrey ich zu dir ꝛc.

Die zweite Strophe dieses Psalmliedes lautet hier:

Eß steht bey deiner macht allein, die sunden zu | vergebē. Das dich förcht beide groß vñ klein, | auch in dem besten leben. Darũb auff got will | hoffen ich, mein hertz auff yn sol lassen sich. | Ich wil seins worts erharren.

XVII. Der L. Psalm. Miserere mei deus.

Erbarm dich meyn o herre Got ꝛc.

7. 

XVIII. Der lxvj. Psalm. Deus misereatur.

Es wolt vns Got genedig seyn, rc.

(ohne Melodie)

XIX. Das lyed Christ ist erstandē Gebessert.

Christ lag in Todesbanden rc.

8) Ev. K.G. I. 16. 63. 74. Luth. L. VIII. S. 33.

XX. Eyn lobgesang auff das Osterfest.

Jhesus Christ vnnser Heyland, der denn todt rc.

9) Luth. L. IX. N. II. S. 33.

Folgen die Hymnus, Und zcu dem | Ersten, Veni creator spiritus.

XXI. Kom got schepfer, heil. Geist rc.

10) Die von J. Eccard behandelte preußische Singart. (Ev. K.G. I. 119. Luth. L. X. N. 1. S. 37.)

Die Schlußnote heißt hier f statt g; ein bloßer Druckfehler.

Folget der gesang Veni sancte spiritus | den man singt von dem heyligen | geyst, Gar nutzlich vnd gutt.

XXII. Komm heyliger geyst herre got rc.

11) Die Melodie erscheint hier mit denselben Irrthümern, wie in dem Breslauer Gesangbuche von 1525, das hierin als bloßer Nachdruck zu erachten ist.

(Ev. K.G. I. 127. Luth. L. XI. S. 39.)

Hymnus Veni redemptor gentium

XXIII. Nu kom der Heyden 2c.

12) Ev. K.G. I. 118. Luth. L. I. S. 21.)

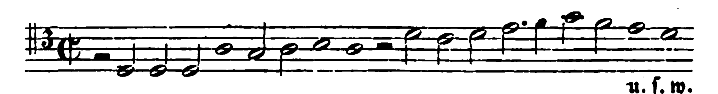
Der Hymnus, A solis ortu 2c.

XXIV. Christum wir sollen loben schon 2c.

13) Luth. L. Anmerkung zu N. II. S. 24. In dieser zusammengedrängten Fassung erscheint hier die Melodie. Vergl. auch Ev. K.G. I. 15. II. 17.

XXV. Eynn hübsch lyed den weg vnser | Seligkeyt betreffent.

14) In Jhesus namen hebenn wir an 2c.



u. s. w.

XXVI. Eynn hubsch lyed von denn zweyen | Marteren Christi, zu Brussel von den | Sophisten zcu Loven verbrandt.

15) Eyn newes lyed wyr heben an 2c. (Luth. L. XXXV. S. 88.)

Folget das Register 2c.

Gedruckt zu Erffordt zcum Schwartzen Hornn, bey der Kremer brucken.

im

M.D.xxiiij Jar.

Sechs und zwanzig Lieder mit funfzehn beigegebenen Melodieen. Eigene Melodieen erhalten die Lieder II, V — IX, XII, XIV, XV, XVI (die phrygische) XVIII, erst in Walters „Geistliche gesangk buchleyn“ 1524; N. XIII erscheint dort mit einer andern Singweise (Luth. L. XXI. N. II. S. 59. Ges. Beilagen N. VII.); N. XVII mit der jetzt noch üblichen phrygischen.

II. Die Straßburger Kirchenämter.

A.

Teutsch | Kirchē.ampt mit | lobgesengen, vñ götlichen psal| men, wie es die gemein zu | Straßburg singt vñ halt | mit mer gantz Christ-| lichē gebettē, dañ | vorgetruckt.

Singet dem Herren eyn Neüw lied, | Das er wunder than hatt. Psal. 98. | Singet frölich Gott, der unser sterck ist, | Iauchzet dem Gott. Iacob. Psal. 81.

Getruckt bei Wolff Köpphel.

Der obige Titel ist mit einer Holzschnitteinfassung umgeben. Oben zwischen dem Stier und dem geflügelten Löwen des Lucas und Marcus erscheint Gott der Vater, von geflügelten Engelsköpfen in Wolken umgeben, unter ihm der h. Geist in Taubengestalt. Links, der Länge nach, die Taufe Christi im Jordan, der h. Geist als Taube darüber schwebend, über ihm die Worte: Den höret. Rechts, eben so der Länge nach, Christi Predigt nach Marc. I, darüber ein Täflein mit den Worten: Glaubet dem Evangelio. Marci I. Unten, zwischen dem Adler des Johannes und dem Engel des Matthäus ein Täflein, von zwei Engeln gehalten, worauf ein Stein abgebildet ist, mit der Inschrift auf zwei Seitenflächen: Christus Eckstein.

Vorred. | Es haben die diener des worts zu | Straßburg, dem altē gebrauch, | so viel möglich ist, nachgeben, | vnd also nachgeende ordnung des gesangs | der Meß, vnnd vesper ꝛc. Christlicher weyß | furgenommen, dariñ wir von der gemein | täglich befunden grossen fürgang vnd me-| rung des glaubens. Deßhalb hab ich sye | neben andern gebetten getruckt. Allein sey | gewarnet, das du nit achtest, als ob sollich | ordnung müsse

gehaltē werden, dann hye- | nach findestu, welchs sey das | haubtstuck der Meß. | Gehab dich wol. |

Ordnung der Meß so | die kirch zu Straßburg yetzt | noch haltet.

Ein Gebet geht voran. Ihm schließt sich an: „das introit oder anfang der Meß" ꝛc. mit Tonzeichen: „Ich hab geruft in gantzē hertzen o Gott erhör mich" ꝛc. Es folgen Kyrieleison, Gloria (Glory sei gott in d höhe) ebenfalls mit Singzeichen, welche dagegen dem folgenden Gebete und der Epistel fehlen; sie erscheinen wieder bei dem daran gereihten Alleluja (All: loben den herren, O herre thu mit deinē knecht nach deiner Barmhertzigkeyt ꝛc.). Evangelium. („Oder Epistel und Evangelia von der zeyt. Auch lesen etlich ein Buch uß der geschrift vor die Epistel, vnd ein Evangelisten all' Sonntag eyn stuck, damitt der verstand aneinander hangt"). — Folget die Predig. Darnach der Glaub. (mit Singzeichen: „Ich glaub' in got Vater den almechtigen" ꝛc.; das folgende dagegen ohne dieselben: „das groß Patrem das man nennet Symbolum Nicenum würt von etlichen gesungen: Ich glaub in einen gott, den allmechtigen vatter ꝛc.) — Ermanung gegen dem Volk — In des herren nachtmal die vorred (Präfatio) — Sanctus — Benedictus — Anfang der rechten waren Meß, vnd des heren Nachtmal (die Einsetzungsworte). Gebet des Priesters — Agnus Dei („du lemblein gottes, der du hiennymbst die sünd der welt" ꝛc.). Gebet, Ermahnung, Austheilung des Abendmahls; alles vom Glauben ab ohne Tonzeichen. — Folget das Commun oder danksagung der gemein ꝛc.

I. Gott sei gelobet ꝛc.

1) Die bekannte Melodie, Ev. K.G. I. 152. desgl. Luth. L. XX. S. 57, nur daß die dritte Zeile nach dem Grundtone hin ausweicht.

Ordnung der Vesper. „Zum ersten singt man ein Psalmen | welchen man wil. Wie her|nach sol. |

II. Der cxij. Psalm | Laudate pueri dominum.

2) Die Melodie hier, wie durch alle Theile des Buches in schwarzen Choralnoten. O jr knecht loben den herren, sein namen sollen jr eren ꝛc.



III. Antiphona.



IV. Der Cxxix Psalm. De profundis.

4) Us tieffer not ꝛc. Die Mel. (die ionische) s. Ev. K.G. I. 135. Luth. L. XXVI. N. II. S. 72, Musikbeilagen V, VI. Auch hier, wie im Erfurter Enchiridion, ist die zweite und dritte Strophe des Liedes zusammengezogen.

V. Der lxvj Psalm, Deus misereatur.

5) Es wöll uns got genedig sein.
Mit seiner phrygischen, eigenen Melodie, (Luth. L. XXIV. S. 66.) für welche Walter die des späteren Liedes: „Christ unser Herr zum Jordan kam" ꝛc. giebt.

VI. Der eilfft Psalm, Saluum me fac.

6) Ach Gott von himel sieh darein. Mit seiner mixolydischen Singweise. (S. Ev. K.G. I. 17. 45. Luth. L. XXI. N. IV. S. 60; Musikbeilagen VIII. S. 114.

VII. Der xij Psalm. Vsquequo.

7) Ach Gott wie lang vergissest mein ꝛc.
Mel. Ev. K.G. II. N. 8.

Darnach anstatt des Capitels list der pfarrher etwas auß der heyligen geschrift, des neüwen oder alten Testaments, vnd legt das kurtzlich uß dem volk.

Darnach volget das | Magnificat, ein gesang der junckfrau|wen Marie.

VIII. Mein Seel erhebt den Herren mein xc.

8) Das Lied Symphorian Pollio's mit seiner Melodie. S. Ev. K.G. I. 50.

Dem Magnificat folgt die Collect, doch nur beispiels-, nicht vorschriftsweise; es wird von ihr nur verlangt, daß sie im Allgemeinen im Geiste Gottes geschehe, zur Ermahnung und Lehre gereiche. Dann das Lied N. V. (Es woll uns Gott genädig seyn). Zum Schlusse bittet der Pfarrer die Gemeine, für ihn zu beten, er wolle für sie ein Gleiches thun; er ermahnt sie, die armen Leute sich befohlen seyn zu lassen.

Ordnung so man halt | an den tagen, so man allein verkündi|get das wort gottes, und halt | kein Ampt oder Meß.

Vor der Predigt einen Psalm „welchen man will" Oder das geystlich Lied:

IX. Nun bitten wir den heyligen geist xc.

9) S. Ev. K.G. I. 15. Luth. L. XII. S. 41.

Nach der Predigt wieder der Psalm N. V.

Das Ganze umfaßt 23 Duodezblätter, Bogen A bis C, welcher letzte am Ende des Blattes nur mit C. v. bezeichnet ist. Eine Jahrzahl fehlt: doch ist das Büchlein nicht später als 1525 erschienen (vergl. den zweiten und dritten Theil), ja wahrscheinlich bereits 1524.

B.

Das an|der theyl. | Straßburger kirchengesang. | Das vatter unser. | der glaub. | die zehen gepott. | Das Miserere. | Psal. der dorecht spricht. | Psal. Wer gott nicht mit. | die acht ersten psalmen, | vff die melody, Ach gott von himel. |

Truckt bey Wolff Köpphel | zu Straßburg.

Auch dieses Titelblatt hat eine Holzschnitteinfassung. Oben, der Breite nach, erscheint Gott Vater, die Rechte segnend, die Linke mit dem Reichsapfel. Zu jeder Seite ein betender Engel, ein Gewölk. Links, der Länge nach, in Mauerblenden, Paulus, unter ihm S. Jacob, der pilgernde Apostel, mit Muschelhut und Stab; rechts eben so Petrus über Johannes, mit dem Kelche aus dem die Schlange hervorschießt. Unten, der Breite nach, links der geflügelte Löwe, rechts der ebenfalls geflügelte Stier. In der Mitte, von Strahlen umgeben, Jesu durchstochenes Herz; oben zu beiden Seiten seine verwundeten Hände, unten die Füße.

Eine Vorrede fehlt.

I. Vater unser wir bitten dich, wie uns hat glert herr jesu christ ꝛc.


u. s. w.

II. Wir glawben all' an einen Gott ꝛc.

2) Luthers Lied mit seiner bekannten Singweise, hier, wie durch das ganze Buch in schwarzen Choralnoten. (S. Luth. L. XVI. S. 48. Musikbeilagen XV. S. 120 u. ff.)

III. Diß sind die heilgen zehen gbott ꝛc.

3) Luthers Lied mit der süddeutschen, dorischen Singweise. (S. Ev. K.G. II. 10. Luth. L. XIV. N. II. S. 45.)

IV. Das Miserere. | der lj Psalm. |

4) O Herre got begnade mich 2c. Die noch gebräuchliche phrygische Weise (Ev. K.G. I. 7. II. 51); jeder Strophe untergelegt.

V. Der Cxiiij Psalm.

5) Der doracht spricht es ist kein got 2c.

Mel: Ev. K.G. I. 52; hier wie dort in C mit Vorzeichnung eines b neben dem Schlüssel.

VI. Der Cxxiij Psalm. | Nisi quia dominus erat | in nobis. |

6) Wer Gott nit mit vns dise zeyt 2c.

(Luth. L. XXV. N. I. S. 68.)

Die ersten acht Psal- | men Dauidis, in der melody, Ach | gott von hymel sich darein (S. A. N. VI.; ohne Beifügung dieser Singweise).

VII.—XIV. Wol dem menschen der wandelt nit. — Warumb tobet der heyden hauff — Ach Herr wie sind meinr feind so vil — Erhör mich wañ ich ruff zu dir — Erhör mein wort, mein redt vernym — Ach herr straff mich nit in deim zorn — Auff dich herr ist mein trawen steyff — Herr vnser Herr, wie herrlich ist 2c.

Am Schlusse: Gedruckt zu Straßburg bei Wolff | Köpphel am Roßmarckt, im jar | 1525.

Auf der Gegenseite wiederum der Eckstein. Unten die Schrift: **Longe omnium fortissima Veritas.** Dasselbe griechisch links, der Länge nach. Rechts eben so: *Ὁ Χριστός ἐστι λίθος ἐξουθενημένος*. Dasselbe oben hebräisch, der Breite nach.

C.

Das dritt | theil Straßbur | ger kirchen | ampt.

M. D. XXV.

Darum eine Holzschnitteinfassung in Arabesken; geflügelte Meerjungfrauen oben, Candelaber zur Seite; blasende Satyrn

unten. Zwischen beiden ein Täflein mit der Jahrzahl I. 5. Z. 3. die der oben stehenden zufolge nicht 1523 heißen kann, obgleich die letzte Ziffer es zulassen würde. Ohne Vorrede und Inhaltsanzeige.

I. Der cxix Psalm. bea|ti immaculati. wurt | gesungen in der melodey. O herre | gott begnad mich ꝛc.

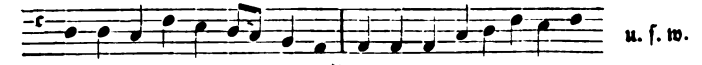
Dieser Melodie ist dann auch die erste der 22 Strophen des Liedes: „Wol den die styff sind vff der ban, thund in dem gsetz des herren gon" ꝛc. untergelegt: eine nur wiederholte, schon im zweiten Theile N. IV. vorgekommene, daher sie hier nicht mitgezählt wird.

II. Beati immaculati. Psal. 119.

1) Es sind doch selig alle die ꝛc. Die dem 36. und 68. der französischen Psalme später angepaßte, auch für Sebald Heyd's Lied: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" angewendete Melodie. (S. Ev. K.G. I. 72.)

III. Retribue servo tuo ꝛc.

2) Hilf Herre gott dem deinen Knecht ꝛc. Dritte Abtheilung des zuvor erwähnten Psalms.
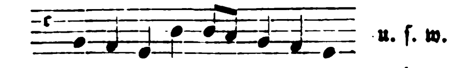


IV. Ein Psalm Asaph in der zal 73.

Gott ist so gut dem Israhel ꝛc. In der Melodie des N. VII. des ersten Kirchenamts enthaltenen 12. Psalms: „Ach Gott wie lang ꝛc."

V. Qui confidunt in domi-|no. Psalm 125.

3) Nu welche hie ir hoffnung gar | vff got den herren lögen | ꝛc.



VI. Psalm Cxxxvij. Super | flumina Babylonis. |

4) An Wasserflüssen Babylon rc.

Mit der noch jetzt gebräuchlichen Singweise. (S. Ev. K.G. I. 19. in kontrapunktischer Ausführung: II. 55. unzertrennt und vollständig.

VII. Herr Gott ich traw allein vff dich rc.

Ohne Überschrift.

5)  u. s. w.

Am Schlusse: Getruckt zu Straßburg durch Wolff | Köpphel am Roßmarckt.

Bei Angabe der Melodieen zu I. 2. 3., II. 1., III. 5. 7. sind nicht die Choralnoten der Urschrift nachgebildet, sondern nur ungestrichene, gestrichene und durch Querstrich verbundene Tonzeichen angewendet, die Verhältnisse der Töne und Bindungen auszudrücken. Diese Singweisen gehören überdem nicht zu den wichtigern, längere Zeit in Übung gebliebenen.

Vergleichen wir diese beiden ältesten, von einander völlig unabhängigen, selbständigen Lieder- und Melodieenbücher für den Norden und Süden des evangelischen Deutschlands, so ergeben sich uns folgende Bemerkungen.

Das Enchiridion enthält 26 Lieder, zu denen es 15 Melodieen giebt; die Straßburger Kirchenämter 30 Lieder mit 20 Melodieen — von den blos liturgischen Gesängen des ersten Theiles abgesehen.

Unter denen des Enchiridions befinden sich 7 Festlieder (N. 8. 19—24) und eben so viel Psalmlieder (N. 12—18); die übrigen 12 können wir unter der allgemeinen Bezeichnung „Kirchenlieder" zusammenfassen (1—7. 9—11. 25. 26.). Denn bis auf das letzte, das einem einzelnen geschichtlichen

Ereignisse sich anschließt, indem das Märtyrerthum zweier Bekenner der reinen Lehre darin gefeiert wird, knüpfen sie sich an bestimmte kirchliche Handlungen, enthalten kirchliche Bekenntnisse, sprechen in Gebet, Lobgesang 2c. das Verhältniß der Gemeine zu dem Herrn der Kirche aus.

In den Kirchenämtern fehlen die Festlieder ganz. Vielleicht möchte man das 8. und 9. des ersten Theiles dahin rechnen, da jenes der Heimsuchung Maria's, dieses dem Pfingstfeste sich anzuschließen scheint. Allein der Lobgesang der h. Jungfrau wird hier gar nicht an jenes einzelne Ereigniß der heiligen Geschichte geknüpft, dem er seine Entstehung verdankt, er ist als Schlußgesang bei der Vesper aus den Gebräuchen der alten Kirche in die gereinigte herübergenommen, und hat, wie er hier erscheint, nur das Gepräge eines Kirchenliedes. Nicht minder auch das Lied: „Nun bitten wir den heiligen Geist"; es hat die ausdrückliche Bestimmung, an minder festlichen Tagen als Vorbereitung auf die Predigt zu dienen. Sehr überwiegend dagegen ist die Anzahl der Psalmlieder: 5 im ersten Theile (2. 4—7) 11 im zweiten (4—14), 6 im dritten (die sechs ersten), zusammen 22 unter 30 Liedern; die übrigen acht sind Kirchenlieder in dem zuvor entwickelten Sinne.

Die evangelische Kirche Süddeutschlands, mehr der zwinglisch-calvinischen Ansicht hingeneigt, huldigte demnach schon damals der namentlich in der calvinischen Kirche später streng ausgebildeten Überzeugung, die hier nicht als ausgesprochener Grundsatz sich kundgiebt, sondern mehr durch die That hervortritt: daß Gott nur durch dasjenige würdig gelobt werden könne, was er selber von dem Seinigen uns mitgetheilt habe: durch die in den Kreis der heiligen Schriften aufgenommenen, den begeisterten Sängern des erwählten Volkes, namentlich aber David, durch seinen Geist eingegebenen Psalmen. Eben

hieraus erwuchs denn auch in der Folge die Gleichgültigkeit der Anhänger Calvins gegen die besondere Feier bestimmter im Laufe des Kirchenjahres zu feiernder Feste.

Wir bemerken ferner, daß beide Bücher nur in 5 Liedern zusammentreffen:

Enchiridion 1. Dies sind die heil'gen zehn Gebot ꝛc. K.A. II. 3.
„ 7. Gott sei gelobet ꝛc. „ I. 1.
„ 13. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. „ I. 6.
„ 16. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc. „ I. 4.
„ 18. Es woll' uns Gott genädig seyn ꝛc. „ I. 5.

von denen die beiden ersten Kirchenlieder, die andern drei Psalmlieder sind. Das siebente und achtzehnte des Enchiridions (das erste und fünfte des ersten Straßburger Kirchenamts) bringen dort weder eine Melodie mit, noch ist ihnen eine Hinweisung auf eine solche mitgegeben; das sechszehnte wird auf die des dreizehnten verwiesen. Wir können aber diesen Mangel durch Walters „geistliches gesangk buchlein" (Wittenberg 1524) ergänzen, ein gleich dem Enchiridion für Norddeutschland bestimmtes Melodieenbuch, das, wenn auch dem Chor-, nicht dem Gemeinegesange vorzugsweise gewidmet, dennoch für diesen letzten später ausgebeutet wurde. Alsdann findet aber in dem nord- wie in dem süddeutschen Kirchengesange, die wir durch beide Bücher hier als vertreten annehmen, im Jahre 1524 nur in einer Melodie Übereinstimmung statt, in der des Abendmahlsliedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet", die von beiden ohnfehlbar aus älterer Zeit herübergenommen war. Bei dem Katechismusliede: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot ꝛc." hielt sich Wittenberg an die überlieferte heitere Weise eines alten Wallfahrtliedes, für Straßburg wurde eine neue, ernstere Melodie dazu erfunden. Dem Psalmliede: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" gab Straßburg eine heitere, lieb-

liche Weise mit, allerdings besser passend auf Ludwig Ölers Nachdichtung des ersten Psalms: „Wohl dem Menschen, der wandelt nit rc.“ welchem der zweite Theil des Kirchenamts sie aneignet, und mit dem sie auch in spätere süddeutsche Gesangbücher übergegangen ist. Treffender für das Lied über den zwölften Psalm ist die sehr ernste, hypophrygische Weise des Enchiridions, und dennoch machte sich diese später erst in Norddeutschland allgemeiner geltend, denn Walters Gesangbuch giebt an deren Stelle eine dritte, in der Folge für ein anderes Psalmlied: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“, angewendete. Das Psalmlied: „Aus tiefer Noth rc.“ im Enchiridion auf die Melodie des eben besprochenen verwiesen, erhält durch Walter eine eigene, phrygische, die den Ton seiner ersten beiden Strophen (in deren späterer Fassung) allerdings auf das Treffendste anschlägt, in der älteren Gestalt derselben aber nur dem der ersten vollkommen genügt. An das Lied in seiner Gesammtheit schließt sich die süddeutsche viel glücklicher; Ergebung, Zuversicht, Hoffnung sprechen sich auf erhebende Weise in ihr aus, sie hat auch im Norden, namentlich in Preußen, zum Theil auch der Mark, sich weit verbreitet, und wo man ihr die ernstere phrygische vorzog, hat man mittelbar dennoch ihren Werth dadurch anerkannt, daß man sie eigends dem Liede zutheilte: „Herr wie du willt, so schicks mit mir“, das gleich in seiner ersten Zeile dasjenige ausspricht, was in ihren Tönen lebt. Was endlich die Melodie des Psalmliedes angeht „Es woll' uns Gott genädig seyn“, so ist, wie wir sehen, die jetzt allgemein verbreitete auch süddeutschen Ursprungs; die von Walter ihm angeeignete hat ihre rechte Bedeutung erst mit Luthers späterem Katechismusliede von der Taufe gefunden: „Christ unser Herr zum Jordan kam rc.“

So haben schon in der frühesten Zeit des evangelischen Kirchengesanges Nord- und Süddeutschland zu dessen Melodieen-

schatze in verschiedenem Sinne beigesteuert; bald das eine, bald das andere hat, wo beide in gleicher Aufgabe zusammentrafen, durch seine Erzeugnisse sich darin dauernd eingebürgert, oft aber auch hat bei einem solchen Begegnen das dem Norden und Süden Angehörende nebeneinander fortbestanden, sei es zu freier Wahl für dasselbe Lied, oder bei sehr abweichender Auffassung desselben, indem jedes später einem besonderen Liede gesellt wurde, wie es am nachdrücklichsten dessen Ton getroffen zu haben schien.

III. Die Nürnberger Enchiridien.

An die beiden zuvor besprochenen Melodieenbücher schließen sich die seit 1525 zu Nürnberg erschienenen Enchiridien, auf welche auch das Waltersche Gesangbüchlein einen wachsenden Einfluß geübt hat. Das meines Wissens älteste dieser Bücher wurde in dem gedachten Jahre und der erwähnten Stadt durch Hans Hergott gedruckt und führt den, dem Erfurter Enchiridion im Wesentlichen gleichlautenden Titel:

> Enchiridion oder hand|buchlein geystlicher gesenge vnd Psalmen, eynem | yeglichen Christen fast nützlich bey sich zu haben, | in steter übung vnd trachtung, auffs new | Corrigirt vnnd gebessert, Auch etliche | geseng, die bei den vorigen nicht ge|druckt sind, wie du hinden im Register dieses buchleins | findest. | Eyn Vorred Mar. Luthers. | (die des Walterschen Gesangbuches) | Mit disen vnd der gleychen Geseng, solt | man billich die iungen iugendt | aufferziehen.

Sein Zusammenhang mit dem Erfurter Enchiridion von 1524 liegt dadurch deutlich zu Tage, daß es die 26 Lieder desselben in gleicher Folgeordnung enthält, eben wie deren 15 Melodieen. Nur bei dreien derselben begegnet mir ein Zweifel, den

ich bei mangelnder Ansicht sogleich zu lösen außer Stande bin; ob nämlich die Weise des Liedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" die des bekannten Wallfahrtliedes sei: „In Gottes Namen fahren wir", oder die süddeutsche des zweiten der straßburger Kirchenämter; ob ferner die des lutherischen Liedes: „Nun freut euch liebe Christengmein" diejenige sei, welche die acht, unter dem Druckorte Wittenberg 1524 erschienenen Lieder mit der Jahrzahl 1523 ihm beigeben, oder die des P. Sprettenschen Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her"; ob endlich die Melodie des Psalmliedes: „Erbarm dich mein o Herre Gott" die des Erfurter Enchiridions von 1524 sei oder des Walterschen Gesangbuches. Nach dem Einflusse den, wie wir bald sehen werden, auch dieses letzte auf unser Melodieenbuch geübt, wäre in dem letzterwähnten Falle Walter als Quelle vorauszusetzen; in dem ersten und zweiten aber hätte man anzunehmen, daß aus dem zweiten Theile der straßburger Kirchenämter und den acht Liedern die Melodieen geschöpft seien; eine Annahme, der die nachher zu beschreibende spätere Ausgabe des Nürnberger Handbüchleins zur Seite steht, welche deutlich darauf hinweis't, daß sie daher stammen.

Nun erregen aber die Worte des Titels: „auffs new corrigiret" und der Zusatz „etliche geseng, die bei den vorigen nicht gedruckt sind" den Zweifel, ob unser Nürnberger Handbüchlein in der That das erste dieser Art in der alten Reichsstadt erschienene sei, und nicht vielmehr diese Bemerkungen auf eine noch frühere Ausgabe deuten? Urkundlich ist dieser Zweifel nicht zu lösen, aber da bisher eine ältere Ausgabe unseres Büchleins nicht aufgefunden ist, lassen jene zweideutigen Worte auch dahin sich auslegen, daß, da früherhin schon manches Singebuch unter gleichem Titel, und — zunächst in den Melodieen — mit erheblichen Druckfehlern erschienen sei, dem vorliegenden eine

größere Sorgfalt bei der Correctur gewidmet, und neben diesem Vorzuge ihm auch bei einer reicheren Ausstattung an Liedern und Melodieen zu Theil geworden sei. Denn es enthält in der That 11 Lieder und 5 Melodieen mehr als das Erfurter Enchiridion von 1524. An Liedern folgende:

1) Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc.
2) Mein Zung' erkling' und fröhlich sing ꝛc. Übersetzung des Hymnus Pange lingua gloriosi corporis mysterium etc.
3) Dein armer Hauff ꝛc.
4) Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc.
5) Mensch willt du leben seliglich ꝛc.
6) Fröhlich wollen wir Halleluja singen ꝛc.
7) Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin ꝛc.
8) O Jesu zart, göttlicher Art ꝛc.
9) Christum vom Himmel ruf' ich an ꝛc.
10) Wir gläuben all' an einen Gott ꝛc.
11) Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc.

von denen die sieben ersten und die beiden letzten unzweifelhaft aus J. Walters Gesangbüchlein geschöpft, das achte und neunte aber Nürnberger Erzeugnisse sind; Umdichtungen und „christliche Besserungen" der älteren Marienlieder: „Maria zart, von edler Art" und „Dich Frau vom Himmel ruf' ich an" durch Hans Sachs. *) Melodieen sind aber nur dem zweiten, vierten, fünften, sechsten und zehnten dieser Lieder mitgegeben, so daß es im Ganzen 37 Lieder mit 20 Melodieen enthält. Beiläufig ist hier zu erwähnen, daß zu Nürnberg in demselben Jahre und bei demselben Drucker unter gleichem Titel ein Büchlein mit eben diesen Liedern erschien, nur ohne Beigabe der Melodieen.

---

*) S. die Melodieen beider Lieder, von Michael Prätorius vierstimmig gesetzt, Ev. K.G. Th. I. N. 88. 89. der Musikbeilagen, bezüglich auf S. 102 — 104 des Textes.

Wichtiger dagegen ist das von Wackernagel in seinem Werke: „das deutsche Kirchenlied" ꝛc. (N. II S. 732) angeführte, ebenfalls in Nürnberg von eben dem Drucker und im gleichen Jahre herausgegebene Büchlein mit der Aufschrift: „Form vnd ordnung eyner Christlichen Meß, so zu Nürnberg im neuen Spital in brauch ist." Neben der Vorschrift über die äußere Gestalt des Hauptgottesdienstes zu Nürnberg, auf die wir später zurückkommen, enthält es die vier Lieder: „Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc. — Es ist das Heil uns kommen her ꝛc. — Wir gläuben all' an einen Gott ꝛc. — Es woll' uns Gott genädig seyn ꝛc." — alle mit Beigabe ihrer Melodieen, während in dem so eben beschriebenen Enchiridion nur das vorletzte die seinige neben sich hat.

Endlich erschien ein Jahr später das von Riederer in seiner Abhandlung von Einführung des teutschen Gesanges ꝛc. (Nürnberg 1759. S. 221 ff.) beschriebene Buch unter dem Titel „die Evangelisch Meß. Teutsch. Auch dabei das handbuchlein geystlicher gesenge, als Psalmen, lieder und lobgesenge, so am Suntag oder Feyertag im Ampt der Meß, desgleichen vor vnd nach der Predig in der Christlichen versamlung im newen Spital zu Nürnberg gesungen werden, 1527." Riederer zufolge enthält es 61 Lieder und Melodieen zu mehreren derselben, die er weder bestimmt angiebt, noch ihre Zahl nennt. Wackernagel benutzte eine andere, in demselben Jahre von Hans Hergott zu Nürnberg gleich allen zuvor besprochenen Werken gedruckte Ausgabe dieses Buches, mit eben so viel Liedern und 28 Melodieen,*) der jedoch das erste Blatt fehlte, deren Titel er also nur muthmaßlich angeben konnte. Beide Bücher haben mir nicht zu Gebote gestanden, wohl aber eine nur ein Jahr später,

---

*) S. Kirchenlied ꝛc. lxxiij, lxv, S. 735. 736.

1528, erschienene Ausgabe beider, mit nur 52 Liedern und 28 Melodieen, von der allein ich also aus eigener Anschauung zu berichten im Stande bin. Durch Vergleichung mit dem von W. angegebenen Inhalte beider früheren finde ich aber mich befähigt, genau anzugeben, um was diese reicher sind, was also der spätere Druck ausgeschieden hat; ein Ausscheiden, das hier wie in anderen Fällen schätzbare Andeutungen giebt über die Entwickelung des evangelischen Kirchengesanges, und daher zu genauer Vergleichung späterer Ausgaben mit früheren auffordert. Deshalb berichte ich hier um so mehr über die eben erwähnte, als sie von W. weder in den Anhängen zu seinem „deutschen Kirchenliede", noch denen der jüngst von ihm herausgegebenen deutschen geistlichen Lieder Luthers angeführt ist.

Sie besteht aus zwei genau mit einander zusammenhängenden Abtheilungen. Der Titel der ersten lautet: „Form vnd ord- | nung der Euangelischen | Meß. Auch dabey das Handt | buchlein geystlicher gesengvnd | Psalmen, die in der Christlichē | versamlung zu Nürmberg im | Newen spital gesungen werdē | 1528." | — Eine Holzschnitteinfassung mit Arabesken umgiebt dieses Titelblatt; ursprünglich zur Ausstellung der Länge nach eingerichtet, hier aber der Breite nach zur Anwendung gekommen, da das Büchlein in Querduodez gedruckt ist. Es enthält in dieser seiner ersten Abtheilung nur 4 Blätter, deren erste Seite unmittelbar hinter dem Titelblatte (als dessen zweite) beginnt. Der Gottesdienst wird eröffnet mit einer allgemeinen Beichte des Geistlichen (hier durchweg „der Priester" genannt) im Namen der Gemeine; an diese Beichte reiht sich die Absolution, und dieser wird die Feier des Hauptgottesdienstes angeschlossen, im Allgemeinen an die ältere Form der Messe in der katholischen Kirche sich lehnend; die dabei zu singenden Lieder werden gehörigen Orts angegeben. An die Stelle des Meßcanons tritt

die Feier des Abendmahls in beiderlei Gestalt, bei der der Priester nur der Gemeine dasselbe reicht, nicht aber sich selber; denn daß er es vor oder nach ihr nehme, ist nicht angegeben. Den Beschluß macht der Segen.

Die zweite Abtheilung enthält die gottesdienstlichen Gesänge. Ihr Titel lautet:

„Handbüchlein | geystlicher geseng vñ Psalmen, so | man yetz (got zu lob) in der kirchen | singt, gezogen auß der heyligen ge|schrifft, vnd mit fleyß Corrigiert. | Mettē, Vesper vñ Complet dabey. | M.CCCCCXXviij. | — Auch dieses Titelblatt ist mit einer Holzschnitteinfassung umgeben, von der dasselbe gilt wie von der vorbeschriebenen. Auf der Rückseite desselben lesen wir: „Erhaltung dis teutschen | gesangs, auß der heyligen göt|lichen schrifft.|" wo nun die Sprüche folgen: I. Cor. xiiij (V. 16) „wenn du aber benedeyest im Geist, wie soll der, so anstatt des Layen stehet, Amen sagen auf deine Danksagung; sintemal er nicht verstehet, was du sagest ꝛc. Colosser iij (V. 16): Lasset das Wort Gottes unter euch wohnen reichlich ꝛc. Ps. xcviij: Singet dem Herrn ein new lied ꝛc. Ps. viij: Singet frölich Gott, der vnser sterck ist ꝛc."*) Nun heißt es auf der ersten Seite des folgenden Blattes: „Volget der anfang in der | versamlung Christglaubiger menschen | Vnd ist der Cxxx Psalm, Im Latein | de profundis." Hier erscheint das erste Lied und die erste Melodie, nämlich Luthers Lied:

1) Aus tiefer Noth ꝛc. in seiner späteren Fassung mit der phrygischen Melodie des Walterschen Gesangbuches (N. I.) **)

---

*) Den Liedern und Melodieen habe ich, um ihre Anführung zu erleichtern, arabische und römische Zahlen beigefügt. Der Druck enthält dergleichen nicht.

**) Ev. K.G. I. Beispiele N. 79.

„Volget hernach das Kyrieleyson“ (Herr, erbarm dich ꝛc. mit dem „Ehre sei Gott ꝛc.“); wie alle liturgischen Gesänge in Choralnoten, während die Melodieen der Lieder in der gewöhnlichen Tonschrift aufgezeichnet sind. „Für das Halleluia singt der Chor die zehen gepot, wie folgt, oder ein Psalm.

2) Dies sind die heiligen zehen gepot ꝛc.“ mit der süddeutschen dorischen Melodie des zweiten Theils der Straßbargischen Kirchenämter (Luth. Lieder XIV. N. II. S. 45. Ev. K.G. II. Beisp. N. 10.) N. II.

„Nach dem Euangelio schweyget der Priester stil, vnd der Chor hebt das Credo an, wie hernach volgt:

3) Wir glauben all an einen Gott ꝛc.“ in der bekannten Melodie Luthers. N. III.

Nachdem die dem Glauben sich anschließende Predigt, die Präfation und Elevation (Aufhebung des geweihten Brodes und Kelches, eine aus der alten Kirche beibehaltene Ceremonie) vollendet ist, „volget das Sanctus“ (Heiliger, heiliger, heiliger Herr Gott Sabaoth ꝛc.) dem das Benedictus (benedeyet sei der da kumpt im Namen des Herrn) sich unmittelbar anreiht; endlich, nach der Communion, das Agnus Dei; den Beschluß macht

4) Der lxvj (65) Psalm: Deus misereatur ꝛc. Es woll uns Gott genädig seyn, mit der in dem ersten Theile der Straßburger Kirchenämter erscheinenden phrygischen Singweise. N. IV.

Hiemit schließen die eigentlich liturgischen Gesänge und Lieder, und es wird in dem Büchlein nun folgendergestalt fortgefahren:

„Hienach folgē xviij psalm | zu singen in den fünff hernach genotirten | Thonen, in welchem man wil, oder in | dem Thon, Nun frewt euch lieben | Christen gemeyn, oder, Es | ist das heyl vns kum- | men her.“ Von diesen Psalmen waren die ersten

13, die von Hans Sachs herrühren, schon 1526, wahrscheinlich zu Nürnberg gedruckt, doch nicht mit 5 sondern nur 4 dazu gehörenden Tönen. Der fünfte unseres Büchleins ist die im Erfurter Enchiridion erscheinende Singweise des lutherischen Psalmliedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein; von den andern vier haben sich nur der zweite und vierte örtlich in Gebrauch erhalten, und finden sich noch in dem neuerlich erschienenen Werke des Freiherrn von Tucher mit vierstimmigen Tonsätzen Michaels Prätorius' (1609, 1610) aufgezeichnet (N. 259, 253). Den ersten und dritten habe ich in keinem späteren Melodieenbuche wiedergefunden.

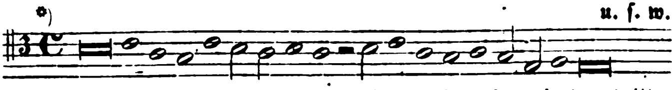
5) [Ps. 8.] Ich will dem Herren sagen Dank.*) (N. V.)

6) [Ps. 9.] Herr warum trittestu so ferr (N. VI.) Die Melodie erscheint in den 123 Gesängen für die gemeinen Schulen ꝛc. (1544) N. CV. mit einem Tonsatze Arnolds von Bruck; ein Jahr später (1545) in dem Anhange des bapstischen Gesangbuches, N. IV.; auch in Zinkeisens Gesangbuche, Bl. 172a.

7) [Ps. 10.] Ich trau auf Gott den Herren mein **) (N. VII.)
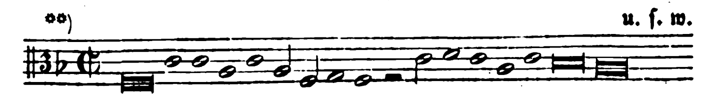
8) [Ps. 11.] Herr wie lang willt vergessen mein (N. VIII.) Die Melodie bei Schott (Psalmen und Gesangbuch ꝛc. 1603) mit dem Liede: Freut euch des

*) u. s. w.



Neben dem Schlüssel ist, offenbar irrthümlich, ein b in dem dritten Zwischenraum (von unten her) gesetzt, das ich daher weggelassen habe.

**) u. s. w.



Herrn ihr lieben Leut ꝛc.; später bei Michael Prätorius (1610) mit dem Liede: Die Augen aller Creatur ꝛc.

9) [Ps. 12.] Herr wer wird wohn' in deiner Hütt ꝛc. mit der phrygischen Melodie des lutherischen Psalmliedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. N. IX.

10) [Ps. 30.] Herr Gott ich will erheben dich ꝛc.

11) [Ps. 43.] Richt mich Herr vnd für mir meyn sach ꝛc.

12) [Ps. 56.] O Gott mein Herr sei mir gnedich ꝛc.

13) [Ps. 58.] Wollt jr dann nicht reden eynmal ꝛc.

14) [Ps. 123.] Wo Gott der Herr nicht bey uns wer ꝛc.

15) [Ps. 127.] Wo das Haus nicht bawet der herr ꝛc.

16) [Ps. 146.] Mein seel lobe den herren reyn ꝛc.

17) [Ps. 149.] Singet dem herrn ein neues lied ꝛc.

Es folgen nun diesen Psalmliedern Hans Sachsens, Luthers Lied über den 12. Psalm:

18) Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.

Justus Jonas' und Luthers Lieder über den 124. Psalm:

19) Wo Gott der Herr nicht bey uns helt ꝛc.

20) Wer Gott nicht mit uns dise zeyt.

Luthers Lied über den 14. Psalm:

21) Es spricht der Unweisen Mund wohl ꝛc.

endlich das Lied eines unbekannten Dichters über den 128. Psalm:

22) Wol dem der den Herren fürchtet ꝛc.

alle ohne beigezeichnete Melodie, weil sie auf die zuvor mitgetheilten fünf verwiesen sind.

Noch 4 Psalmlieder schließen sich an die vorhergehenden 18:

23) Erbarm dich mein o Herre Gott ꝛc. (Ps. 51.) mit der phrygischen Weise des Walterschen Gesangbuches (N. X.) *)

*) Ev. K.G. I. Beispiele N. 73.

24) Fröhlich wollen wir Halleluja singen (Ps. 117.) mit der eben daher stammenden mixolydischen (N. XI.) *)
25) [Ps. 10.] Dein armer Hauff rc.
26) [Ps. 8.] O Herre Gott in deinem Reich rc.
Beide ohne Melodie.

Nun heißt es weiter: „Volgen hernach die | Hymnus, Vnd zum ersten, Veni | creator spiritus.

27) Kum got schöpfer heiliger Geist (N. XII.)
28) Der Hymnus, Veni redemptor.
Nun kumb der Heyden Heyland rc. (N. XIII.)
29) Der Hymnus, A solis ortu(s cardine).
Christum wir sollen loben schon rc. (N. XIV.)

alle drei mit den Singweisen des Erfurter Enchiridions von 1524; außer ihnen noch zwei ohne Melodie:

30) Der Hymnus, Pange lingua (Mein Zung erkling rc.) (der in dem Nürnberger Enchiridion von 1525 und 1527 und dem Breslauer „Geistlichen Gesangbüchlein" von 1525 noch seine Singweise neben sich hat.)
31) Der Hymnus, Christe qui lux es.
Christe der du bist Tag und Licht rc.

Die Abtheilung der Hymnen ist hiermit zu Ende, es „Volgen hernach die lieder | Vnd zum ersten,

32) Nun bitten wir den heyligen geyst" (ohne Melodie).
33) „Eyn Euangelisch lied, welchs man | singt vor der predig."
Nun frewt euch lieben Christen gmeyn rc.
mit der Melodie der 8 Lieder (1514 [24]) Vergl. Wackernagel, Anhang xxiij. xxv. xxvi. Seite 723. 724.) N. XV. **)

---

*) Ev. K.G. I. Beispiele N. 53.

**) Ev. K.G. I. II. Beispiele N. 18. 57.

34) Eyn ander gesang. D. Sperati. Es ist das heyl rc. in seiner bekannten Melodie. N. XVI.

Ganz in der Ordnung des Erfurter Enchiridions von 1524. (S. N. IV—XI. in dem vorstehenden Berichte über dessen Inhalt) schließen sich nun die dort verzeichneten Lieder an, nur daß N. IX. vor N. VIII. steht. Sie bilden also hier in der Reihe aller die Nummern 35 — 42. Melodieen, und zwar übereinstimmende, haben dort wie hier nur:

35) In Gott gelaub ich rc. *) — (N. XVII.) auf dessen Singweise auch das folgende, ebenfalls von Paul von Spretten herrührende Lied (36) „Hilf Gott, wie ist der Menschen Noth so groß" verwiesen wird durch seine Überschrift: „Ein Gesang D. Sperati, zu bitten vmb | volgung der Besserung auß dem wort Got=|tes, wie oben im nechsten Thon|.

41) Herr Christ der einig' Gotts Sohn rc. — (N. XVIII.)

42) Jhesus Christus vnser Heyland, der von uns rc. (N. XIX.) Eine Verweisung auf eine andere Melodie (außer der bei N. 36 schon erwähnten) hat nur noch das 39. Lied, das die Überschrift führt: „Volget der Christlich glaub, in dem Thon, | Wir sollen alle glauben in eynen Gott rc." | (Ich glaub in einen Gott rc.")

In nachfolgender Ordnung sind dann noch folgende Lieder angereiht:

*) Anstatt der hier wieder erscheinenden Melodieen des Erfurter Enchiridions von 1524 hat Joh. Walters Gesangbüchlein desselben Jahres eine ganz verschiedene aus dem Tonumfange in g mit vorgezeichneter kleiner Terz; eine dritte (phrygische) endlich geben die 123 Gesänge für die gemeinen Schulen (1544) als Grundlage eines vierstimmigen Tonsatzes von Nicolaus Pamminger.

43) „Das Lied: Christ ist erstanden, gebessert"
Christ lag in Todesbanden (N. XX.)

44) „Eyn lobgesang auff das Osterfest"
Jhesus Christus unser Heyland, der den Tod rc. (N. XXI.)

„Volget der Gesang, Veni sancte spiritus"

45) Kom heil. Geist, Herre Gott rc. (N. XXII.)

46) „Eyn hübsch lied, den weg unser seligkeyt betreffend"
In Jhesus namen heb' wir an rc. (N. XXIII.)

47) „Eyn hübsch lied von den zweyen merte|rern Christi, zu Brüssel von den | Sophisten zu Löwen ver-|brandt"
Ein newes Lied wir heben an rc. (N. XXIV.)
alle von 43 bis 47 einschließlich mit den Melodieen des Erfurter Enchiridions von 1524.

48) Durch Adams Fall rc. (mit der versetzten dorischen Weise des Walterschen Gesangbuches (N. XXV.) *)

49) Die zehen gepot kurtz
Mensch willtu leben seligklich rc. die Mel. eben daher. (N. XXVI.) **)

50) Hernach volgt der lobgesang Simeonis Lucä ij Capi.
Mit Fried und Freud' ich far dahin rc. Mel. eben daher. (N. XXVII.) ***)

51) [Der lobgesang] Got der vatter won uns bey, gebessert vnd Christlich corrigirt. (Ohne Melodie.)

52) Eyn hübsch geystlich lied:
Capitan herr Got vater meyn rc. (N. XXVIII.) †)

*) Frhr. v. Tucher: Mel. des Ev. K.G. N. 328.

**) Luth. L. N. XV. Seite 47.

***) Ebd. N. VII. Seite 31.

†) Frhr. v. Tucher: Schatz des Ev. K.G. Seite 46. N. 41.

Hiemit enden Lieder und Melodieen; es ist ihnen noch die Bemerkung angehängt: „diesen nachuolgenden gesang mag man sin|gen im anfang vor der Metten oder Vesper;“ nämlich die Prosa: „Komm heyliger geyst, erfülle die hertzen ꝛc.“ Den Beschluß machen die dem Hauptgottesdienste vorangehenden, und in der nachmittäglichen Feier ihm folgenden Theile der neuen evangelischen Liturgie, die im Allgemeinen ihres Umrisses dem Gebrauche der alten Kirche sich anschließt. Zuerst „die teutsche Metten“, der Frühgottesdienst: der 1., 2., 3. Psalm, das te deum laudamus ꝛc. (O Gott wir loben dich, wir bekennen dich eynen Herren ꝛc.), und „der lobgesang des Zacharias (das Benedictus) Lucä j.“ — Dann die Nachmittagsfeier: zuerst „die teutsche Vesper“; der 110. bis 114. Psalm, und „der lobgesang Marie, Lucä j.“ — Endlich „die teutsch Complet“, der 4., 25., 91. Psalm, mit denen das Büchlein abbricht, dessen letzte Blätter fehlen, auf denen aller Wahrscheinlichkeit nach der 134 Psalm und der Lobgesang des Simeon (Lucä II. 29—32) gestanden haben, mit denen die alte Kirche, von der die evangelische Kirche in allem Schriftmäßigen nicht abwich, diesen Theil der kirchlichen Feier zu beschließen pflegte. Im Ganzen sind der vorliegenden Blätter 81, mit römischen Zahlen in gothischer Schrift oben in der Mitte eines jeden bezeichnet; das letzte unten mit dem Buchstaben L.

Vergleichen wir das eben besprochene Buch mit dem ein Jahr früher (1527) erschienenen Nürnberger Enchiridion, über das Riederer uns genaue Kunde giebt, mit Ausschluß der nur im Allgemeinen als vorhanden angegebenen Melodieen, und mit dessen gleichzeitiger, etwas anders geordneter, von Wackernagel beschriebener Ausgabe (Kirchenlied, S. 736); so ist die Zahl der Melodieen in beiden die gleiche; hat dieses deren für N. 15. 25. 30, so jenes dagegen für N. 9. 50. 52, welche dort fehlen.

An Liedern hat jenes vor diesem voraus Luthers Lobgesang auf Weihnachten: „Gelobet seyst du Jesus Christ", und das ihm folgende Lied vom Christlichen Glauben; ihm fehlen dagegen deren elf, nämlich zunächst folgende acht von Hans Sachs:

1) O Jesu zart, göttlicher Art ꝛc.
2) Christum von hymel ruff ich an ꝛc.
3) Wach auf meins herzen schöne ꝛc.
4) Wach auff in Gottes name du werde Christenheit ꝛc.
5) O Christe wo war dein gestalt ꝛc.
6) Christe du anfengklichen bist ꝛc.
7) Christe warer sun Gottes fron ꝛc.
8) O Gott Vater! du hast gewalt ꝛc.

und drei Lieder unbekannter Dichter:

9) Herre Got, vater unser ꝛc.
10) Was götlich schrifft vom creutz vns seyt ꝛc.
11) Merkt auf jr Christen all geleich ꝛc.

deren keinem jedoch seine Melodie beigegeben, sondern auf sie als eine bekannte nur verwiesen ist, mit Ausnahme von N. 10, wo auch eine solche Hinweisung fehlt.

Wenn wir nun diese, in dem Handbüchlein von 1528 ausgeschiedenen Lieder näher betrachten, so sehen wir, daß vier von ihnen „veränderte und christlich corrigirte" ältere Andachtlieder sind: N. 1. Maria zart ꝛc. 2. Dich Frau vom Himmel ruf' ich an ꝛc. 6. Anna die du anfänglich bist ꝛc. 7. Sanct Christoph du viel heil'ger Mann; drei andere stellen sich dar als umgedichtete weltliche Lieder: N. 3. mit gleichem Anfange, 5. Rosina wo war dein Gestalt bei König Paris Leben ꝛc. 8. O Jupiter hetstu gewalt ꝛc.; drei finden wir auf weltliche Melodieen gerichtet: N. 4. und 9. „auf Toluer thon", N. 11. auf die Weise

„es geht ein frischer Summer daher" ꝛc. N. 10 endlich ist eine 33fache Reihe achtsylbiger iambischer Doppelzeilen, zum Lesen mehr als zum Singen geeignet, wie dieses denn schon durch die mangelnde Verweisung auf eine Melodie eingestanden wird. Nun mochte man wohl, bei der von Jahr zu Jahr frisch aufsprossenden Dichtung geistlicher Lieder in ursprünglich rein evangelischem Sinne, der umgedichteten nicht mehr zu bedürfen meinen, örtlich vielleicht auch Bedenken tragen wider die geistliche Umgestaltung weltlicher Lieder, oder Gebrauch ihrer Melodieen, sofern dieselben zu sehr noch an ihre frühere Bestimmung erinnerten; Bedenken, die in wenig späteren Jahren zwar allgemein wichen, damals aber wohl noch zu erheblich waren, um (örtlich mindestens) die Bereicherung einer beliebten, kirchlichem Gebrauche bestimmten Sammlung durch Beibehaltung solcher Lieder unbedingt gutheißen zu können. Ein erheblicher Beweggrund mußte schon vorhanden seyn für die Beseitigung von früher bereits Aufgenommenem bei abermaligem Abdrucke eines schnell verbreiteten und vergriffenen, nach kurzer Frist wieder begehrten Singebuches, da die Drucker jener Zeit rastlos wetteiferten, einander zu überbieten in Reichthum an Liedern und Singweisen in den von ihnen herausgegebenen kirchlichen Sammlungen. Der „christlichen Correctionen und Besserungen", wo nicht ein Kernlied durch wenige Züge der gereinigten Kirche zu erhalten war, konnte man allerdings bald entrathen; ein, wenn auch nur vorübergehendes, Bedenken gegen anscheinende Vermischung des Weltlichen mit dem Heiligen bezeugt uns, daß nicht versteckte Sinnlichkeit noch frevelhafter Leichtsinn die Umdichtung gangbarer Volkslieder und Aneignung ihrer beliebten Weisen veranlaßt habe, wie der evangelischen Kirche wohl von ihren Gegnern vorgeworfen wird, daß vielmehr, was später mit ernster Bestimmtheit ausgesprochen wurde, das fromme Be-

streben in der That obgewaltet habe, das Weltliche zu heiligen durch das Geistliche.

Eine andere Bemerkung, die bei genauem Durchforschen unseres — vielleicht letzten — Nürnberger Handbüchleins sich uns aufdringt, ist der entschiedene Einfluß, den auf die ihm mitgegebenen Singweisen vor allen das Erfurter Enchiridion vom Jahre 1524, und das in eben diesem Jahre erschienene Geistliche Gesangbüchlein Johann Walters geübt haben; jenes nur Melodieen zum Gebrauche der Gemeine, dieses Tonsätze über dieselben für einen geschulten Sängerchor gebend, aber durch die ihnen als fester Gesang zu Grunde liegenden Weisen auch den Schatz der Kirche an solchen vermehrend. Aus beiden Büchern konnte das hier besprochene die Melodieen von 5 Liedern schöpfen — den hier mit den Zahlen 41. 42. 43. 44. 45. (Mel. XVIII — XXII.) bezeichneten; — aus Walter allein sind die Weisen der unter den Nummern 1. 3. 23. 24. 48. 49. 50. (Mel. I. III. X. XI. XXV. XXVI. XXVII.) aufgeführten 7 entlehnt; dem Enchiridion allein verdankt es die Melodieen der 6 Lieder N. 9. 27. 28. 29. 35. 46. (IX. XII. XIII. XIV. XVII. XXIII.). Geringere Ausbeute gewährten die acht Lieder, die unter dem angeblichen Druckorte Wittenberg und der falschen Jahrzahl 1514 (1524) erschienen: die Melodieen der beiden Lieder N. 33. 34. (XV. XVI.), deren letztgenannte (Es ist das Heil uns kommen her) dort, außer ihrem ursprünglichen, noch mehren Psalmliedern Luthers angeeignet ist; eben so der erste und zweite Theil der Straßburger Kirchenämter: nur zwei, nämlich der Lieder 2. 4. (II. IV.) „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ rc. und „Es woll uns Gott genädig seyn“ rc., die einzigen Fälle, wo in Nürnberg Melodieen süddeutscher Abkunft damals über norddeutsche den Sieg davon trugen. Von den übrigen fünf (5—8.

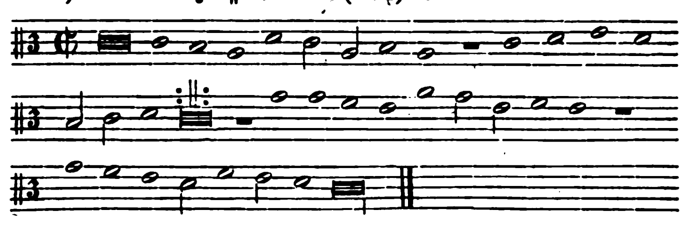
52. [XXVIII.]), waren die 4 ersten aus dem ein Jahr zuvor (1527) in Nürnberg erschienenen Enchiridion geschöpft; wir dürfen voraussetzen, daß sie dieser berühmten alten Reichsstadt ihren Ursprung verdanken, denn sie waren dort 1526 zum erstenmale zu den 13 Psalmliedern des wackern Meistersängers und Schuhmachers Hans Sachs gedruckt. Auch die fünfte stammt wohl daher; sie gehört dem Liede Marggraf Casimirs von Brandenburg-Culmbach, eines benachbarten Fürsten, dessen Namen und Titel die ersten Sylben der 9 Strophen desselben zeigen.

Endlich finden wir mehre Lieder in unserm „Handbüchlein", denen weder eine Melodie beigegeben, noch die Verweisung auf eine bekannte beigefügt ist. Es sind folgende: Dein armer Hauff ꝛc. (Lied über den 10. Psalm) N. 25. — O Herre Gott, in deinem Reich ꝛc. N. 26. — Mein Jung' erkling' und fröhlich sing ꝛc., ein dem Hymnus Pange lingua nachgedichtetes Lied, das, wie schon bemerkt, hier ohne Melodie erscheint, während nur ein Jahr zuvor sie ihm noch beigegeben war, N. 30. — Christe der du bist Tag und Licht (Christe qui lux es) N. 31. — Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc. N. 32. — Mitten wir im Leben sind ꝛc. N. 37. — Gott sei gelobet und gebenedeyet ꝛc. N. 38. — Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc. N. 40. — Gott der Vater wohn' uns bei, N. 51. Bei der Mehrzahl derselben ist der Grund des gerügten Mangels völlig einleuchtend. Das Lied N. 26. ist über den achten Psalm gedichtet, und in der allbekannten Strophe des Hymnus: Conditor alme siderum, wie denn das Nürnberger Enchiridion von 1527 ausdrücklich noch ihm den Beisatz hinzufügt: „Im thon, als man diesen Hymnus singt, Conditor alme syderum"; die Lieder 30. 31. sind Nachdichtungen zweier anderer Hymnen (Pange lingua etc. und Christe qui lux etc.) deren oft gehörte, Allen bekannte, einfache Melodieen nicht erst einer volksmäßigen Umbildung bedurften,

wie wegen der vielen darin vorkommenden Sylbendehnungen die Singweisen jener anderen Hymnen, die den auf ihnen beruhenden Liedern 27. 28. 29. (XII. XIII. XIV.) deshalb in vereinfachter Fassung beigegeben sind. Die Lieder 32. 37. 38. 40. 51. waren, wenn nicht in allen Strophen mit denen das Handbüchlein von 1528 sie giebt, doch mit einigen, mindestens ihren ersten, schon vor der Kirchenreinigung gebräuchlich, einige bereits mehre Jahrhunderte früher; sie hätten nur auf ihre eigenen Melodieen verwiesen werden können, wozu keine Veranlassung vorhanden war, und der Mangel jeder Andeutung darf uns als ein Beweis mehr für die Thatsache gelten, daß sie in die evangelische Kirche in der That ihre alten Melodieen mit hinübergenommen haben, und daß diese Melodieen, wie sie noch jetzt unter uns fortleben, nicht dem Beginne des 16. Jahrhunderts angehören, noch, wie so oft behauptet wird, von Luther oder Johannes Walter erst neu für dieselben gesungen sind. Nur ein Lied bleibt uns demnach übrig, bei dem die mangelnde Andeutung der Weise, in der es zu singen ist, uns befremden könnte: das Lied Michael Stiefels über den 10. Psalm: „Dein armer Hauff, Herr, thut klagen großen zwang vom widerchrist" &c. Es erscheint mit einem 4stimmigen Tonsatze Johann Walters in dessen Gesangbüchlein (1524); von dort ist es in das Nürnberger Enchiridion von 1525 übergegangen, und hat sich bis zu dem von 1528 fortgepflanzt. In späteren, unter Luthers Augen herausgegebenen Gesangbüchern — dem Joseph Klugschen, 1535, 154$\frac{3}{4}$, dem Bapstschen, 1545 — finden wir es nicht wieder. Der Bau seiner einzelnen Strophen ist unregelmäßig, allein die in der Mehrzahl derselben (es hat deren 18) hervortretende Grundform zeigt uns ein 6zeiliges trochäisches Gesätz mit stätigem Wechsel 8sylbiger und 7sylbiger Zeilen, einen Bau, dem wir in geistlichen Liedern des 16. Jahrhunderts nicht

wieder begegnen, und dem nur die Strophe des Heinrich Albert-schen Liedes: „Gott des Himmels und der Erden" sehr nahe kommt, das in seinen Gesätzen nur zuletzt 2 siebensylbige Zeilen hat. Die von Walter ihm mitgegebene Melodie ist sangbar und faßlich, und verdient aufbewahrt zu werden; *) das Lied selbst, in seiner scharfen Polemik gegen das Papstthum, gehörte schon deshalb seiner Zeit ausschließend an, und konnte nicht dauernde allgemeine Gültigkeit gewinnen. Vielleicht fühlte man damals schon, daß es zwar die gegen die römische Kirche genommene Stellung entscheidend bezeichne, also nicht beseitigt werden dürfe, weniger jedoch für Gesang, zumal bei dem Gottesdienste, sich eigne, und gab ihm deshalb nicht erst eine Melodie mit, obgleich diese von Walter geboten wurde. **)

*) Dein armer Hauff rc. Walter (1524) N. VII.



**) Es ist nicht zu übersehen, daß dieses Lied über den 10. Psalm in den bedeutendsten späteren Lieder- und Melodieenbüchern nicht wieder vorkommt. Weder das große Straßburger Kirchengesangbuch von 1560 (wahrscheinlich also auch dessen frühere Ausgabe von 1541) noch das 1569 ebenfalls zu Straßburg bei Theodosius Riehel erschienene, noch das Frankfurter von demselben Jahre, noch endlich das Reuchenthalsche (1573) enthalten es länger. Hemmel, in seinem 1569 herausgegebenen vollständigen Liedpsalter mit Tonsätzen, hat Hans Sachs' Lied über eben diesen Psalm vorgezogen. Zinkeisen (1584), der nicht minder den ganzen Psalter, in Lieder gebracht, zu bieten wünschte, giebt es zwar in ursprünglicher Gestalt, mit einer von Walters Singweise abweichenden phrygischen, unmittelbar darauf aber in einer Umgestaltung, die nur die erste Zeile mit ihm gemein hat, zu Walters Melodie (Bl. 163 - 165).

II.

Die dreistimmigen Tonsätze des Jacobus Clemens non Papa über die Melodieen der Souter Liedekens.

Schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, um die Zeit der höchsten Blüte der Tonkunst in Brabant, Flandern und Hennegau, von woher Deutschland und Italien damals die Meister dieser Kunst empfingen, deren Schüler den bis dahin bewahrten Vorrang ihnen bald siegreich abgewinnen sollten, hatte Tilman Susato zu Antwerpen, selber ein rüstiger, beliebter Tonsetzer, in dieser nach allen Seiten hin betriebsamen, reichen Handelsstadt zu den fleißigsten Verlegern tonkünstlerischer Werke gehört. Dieser begann eben um die Mitte jenes Zeitraums ein Unternehmen, das den einheimischen Liedergesang zu befördern dienen sollte, und forderte alle namhaften Tonkünstler seines Vaterlandes auf, ihn dabei zu unterstützen. Er versicherte, streng darauf halten zu wollen, daß alles Leichtsinnige, Unehrbare, Zuchtlose unbedingt ausgeschlossen bleiben solle von der im Sinne seines Unternehmens herauszugebenden Sammlung; eine Versicherung, deren es damals allerdings bedurfte, weil andere Sammler darin um so weniger gewissenhaft waren, als für einen großen Theil ihrer Zeitgenossen eben in dem Zweideutigen und Lüsternen ein besonderer Reiz bestand. Im Jahre 1551 trat das erste Buch dieses Werkes an das Licht.*)

*) Sein vollständiger Titel lautet:
Het ierste musyck boexken mit Vier Partyen daer inne Begrepen zyn xxviij nieuwe amoreuse liedekens in onser nederduytscher talen, Ge-

Es enthielt 28 vierstimmige Sätze über beliebte weltliche Melodieen, Sätze, denen diese Singweisen jedoch nicht unverkürzt und ohne Vermischung mit Fremdem als fester Gesang zu Grunde lagen, sondern nur einzelne ihrer Wendungen hergaben als Einschlag für kunstreiche Stimmenverwebung. Noch in demselben Jahre erschien auch das zweite Buch dieser Sammlung unter ganz gleichem Titel, mit 27 Tonsätzen ähnlicher Art, deren nun 55 beisammen waren. Die Namen der Setzer sind dabei nicht überall angezeigt; man erkennt jedoch aus den hin und wieder beigefügten, daß mehre ausgezeichnete Meister jener Zeit dem Unternehmen Susato's sich angeschlossen hatten. Sechs Tonsätze in beiden Theilen tragen seinen eigenen Namen; sechs andere den Josquins Baston, fünf Carls Souliaerts, drei Lupus Hellincks, zwei Hieronymus Vinders; je einer ist mit denen Willaerts, Antons Barbe, Geerharts, Benedictus (Ducis oder Herzogs), Verbonets, Nicolas Liegoes, und Clemens non Papa bezeichnet; von wem die übrigen herrühren, ist ungewiß. Ein dritter Theil, eben auch 1551 herausgegeben, enthält damals beliebte Tänze, *) durchweg von dem Herausgeber für 4 Stimmen gesetzt.

Drei Bücher hatte der Verleger schnell aufeinander folgen

---

componeert by diversche componisten, zeer lustich om singen en spelen op alle musicale Instrumenten. Ghedruckt T Antwerpen by Tilman Susato wonende uoer die nieuue waghe Inden Cromhorn. (Superius, Contratenor, Tenor, Bassus.) Cum gratia & privilegio Anno MCCCCCLI.

*) Het derde musyck boexken, begrepen int ghetal uan onser neder duytscher spraken, daer inne begrepen syn alderhande danserye, te wetens Basse dansen, Ronden, Allemaingien, Pavanen ende meer andere, mits oeck vyftien nieuwe gaillarden, zeer lustich ende bequaem om spelen op alle musicale Instrumenten, Ghecomponeert ende naer d'instrumenten ghestelt duer Tielman Susato, Int iaer ons Heeren MDLI. Ghedruckt T'antwerpen by Tielman Susato, wonende uoer die nieuwe waghe In den Cromhorn. Cum gratia & privilegio.

lassen, allein es scheint, daß sein Unternehmen nicht mit dem Beifalle aufgenommen wurde, den er erwartet hatte. Denn es gingen fünf Jahre hin, ehe er dasselbe fortsetzte, wo dann wiederum vier andere Bücher rasch aufeinander folgten, das vierte bis sechste 1556, das siebente und letzte 1557.

Es sind diese vier letzten Bücher, über welche die gegenwärtige Abhandlung Einiges mitzutheilen beabsichtigt, weil sie einem für die Geschichte des geistlichen Liedergesanges nicht unwichtigen Werke sich anschließen, und der Mehrzahl nach Tonsätze eines Meisters enthalten, der mit Recht unter die berühmteren jener Zeit gerechnet wird.

Tilman Susato hatte bei Herausgabe der ersten drei Bücher die Absicht ausgesprochen, dem einheimischen Liedergesange dadurch zu dienen. Wahrscheinlich hatte er sich überzeugt, daß auf dem gewählten Wege dieser Zweck nicht zu erreichen sei. Durch Gesänge im Madrigalstyle, wie die bis dahin erschienenen, konnte der Liedergesang nicht gefördert werden. Hätte man den nicht verlacht, der ernstlich mit dem Ausspruche hervorgetreten wäre durch Messen jener Zeit, deren einzelne Sätze herkömmlich auf Weisen weltlicher Lieder sich gründeten, sei ein Gleiches zu leisten gewesen? Was konnte es helfen, daß jenen vierstimmigen Sätzen der ersten beiden Bücher die vollständigen Worte ihrer Lieder mitgegeben waren, wenn das wesentlich Bezeichnende der Liedform, die Strophe und deren tonkünstlerische Ausgestaltung durch die Melodie, in der gewählten Art des Tonsatzes unterging? Sollte eine Förderung, wie die erstrebte, wirklich und wesentlich in das Leben treten, so war die Bedingung dabei unerläßlich, daß das Gepräge des Liedes ungefährdet bleibe, die liedhafte Form der Singweise nicht angetastet werde. In einer für Melodieführung geschickten Singstimme, nach damaligem Gebrauche vorzugsweise im Tenor oder auch wohl im

Sopran, mußte die Singweise des gewählten Liedes erscheinen, ohne allen fremden Zusatz; der ihr gesellten Stimmen durften nur wenige seyn, damit die Ausführung dieser dem Gesellschafts-gesange gewidmeten Sätze keine zu großen Schwierigkeiten dar-biete, dem geschickten Sänger aber dennoch Gelegenheit ge-währt bleibe, durch kunstreichen Vortrag die Zuhörer zu ergötzen. Tilman Susato, nachdem er in diesem Sinne seine Aufgabe gefaßt hatte, sah sich um nach einem Lieder- und Melodieenbuche, das ihm zu deren Lösung ausreichenden Stoff gewähre. Er glaubte keine glücklichere Wahl treffen zu können, als die der im Jahre 1540 zu Antwerpen bei Simon Cock erschienenen Souter Liedekens. Hier fand er die bekanntesten und beliebtesten Melodieen seiner Zeit und seines Landes zusammen, und moch-ten auch viele unter ihnen zuvor Liedern des frechsten, anstößig-sten Inhalts gesellt gewesen seyn, so gehörten sie diesen doch nicht ferner an, man hatte sie erlesen, eine Reihe geistlicher Lieder in vlaemscher Sprache über alle Gesänge des Psalters zu schmücken. Das Lied und seine Singweise, ein Inhalt, nicht allein ohne Unehrbarkeit, sondern lehrhaft, erbaulich, ja heilig, bot sich ihm dar in dieser Sammlung, und er zauderte nicht, sich an sie zu halten. Zuerst mag er wohl die Absicht gehabt haben, die ganze Arbeit allein zu übernehmen; deren Umfang jedoch, und die eigenthümliche Schwierigkeit des durchaus dreistimmigen Satzes, hat ihn dann genöthigt, die Hülfe eines andern Meisters anzusprechen, dessen anerkannte Geschick-lichkeit ihm für den sichern Erfolg seines Unternehmens Bürg-schaft leiste. Diesen fand er an **Jacobus Clemens non Papa**, der sein früheres Unternehmen nur mit einem einzigen Tonsatze unterstützt hatte, *) und der in den nächsten sechs

---

*) Th. 2. Bl. III b. „Een Venus schoon, fray van persoen" etc.

Jahren die neue Aufgabe vollständig löste. Daher denn der Zwischenraum mehrer Jahre seit Herausgabe des dritten Buches bis zum Erscheinen des vierten.

Über die Lebensumstände dieses ausgezeichneten Tonsetzers besitzen wir nur dürftige Kenntniß, eine so große Anzahl seiner Werke auch auf unsere Zeit gekommen ist. Ja, nicht einmal über den Ursprung seines seltsamen Namens sind wir näher unterrichtet. Hat er, ähnlich wie jener verdiente Tonsetzer Mühlhausens, Joachim a Burgk, der, statt seine Werke mit einem Namen zu bezeichnen, den er mit Vielen theilte — Müller *) — es vorzog sich nach seinem Geburtsorte zu nennen, seinem Taufnamen nur die Verwahrung gegen eine hohe Würde beigefügt, die damals ein Anderer gleichen Namens bekleidete, um dadurch die Führung eines unbeliebigen Familiennamens zu umgehen? Hat sein Gönner, Kaiser Karl der Fünfte, zu dessen großen Lieblingen er gehörte, ihm jenen Spitznamen gegeben, um ihn scherzhafter Weise von jenem Papste zu unterscheiden, von dem er so manches Widerwärtige erfahren hatte? Wir wissen es nicht, und haben, im Besitze des besten, dem Meister Angehörenden, seiner nachgelassenen Werke, uns mit der Kunde zu begnügen, daß er Niederländer von Geburt war, im Dienste jenes Kaisers stand, und im Jahre 1567, eben zehn Jahre nach Erscheinen des letzten Buchs des Werkes, von dem wir reden, aus dem Leben geschieden ist.

Das erste Buch seiner dreistimmigen Tonsätze über die Melodieen der Souter Liedekens, das vierte der vollständigen

*) Daß er so geheißen erfahren wir durch das Protokoll über die erste, von dem Superintendenten Helmbold zu Mühlhausen am 9. Juli 1588 gehaltene Synode. Es heißt darin: „Finitis sacris digressi ex templo ordine decente, comitantibus senatoribus, Dr. Joanne Gutwasser, Dr. Wilhelmo ab Ottera, Dr. Liborio Bischhausen, & D^no^· Joachimo Muellero a Burgk, scriba consistoriali, in Domum Blasianam revertebamur“ etc.

Sammlung, erschien wie bemerkt zu Antwerpen im Jahre 1556.*) Eine Vorrede ist ihm nicht mitgegeben; was wir über die Ansichten des Herausgebers bei Fortsetzung seines Unternehmens so eben gesagt, haben wir nicht aus einer solchen entnommen, sondern aus der Beschaffenheit der letzten 4 Bücher seiner Sammlung geschlossen im Verhältniß zu den beiden frühern, und nach unserer Überzeugung mit Recht. Hinter einem alphabetischen Inhaltsverzeichnisse beginnt sogleich das Werk selbst, in welchem Tonsätze zu drei Stimmen über die Melodieen der ersten 41 Psalmlieder gegeben werden. Fünf dieser Tonsätze, über die Weisen des 2., 6., 9., 13. und 22. Psalms in den Souter Liedekens tragen den Namen Tilmans Susato. Sie zeigen die Betheiligung des Herausgebers auch als Tonsetzer bei seinem Unternehmen, und veranlassen zu der zuvor ausgesprochenen Voraussetzung, es sei Anfangs seine Absicht gewesen, dasselbe ganz allein zur Vollendung zu bringen, bis er später sich entschlossen, es einem größeren Meister in die Hand zu geben, dem das bisher Geleistete als Beispiel dienen möge, in welchem Sinne er es gefördert wünsche. Von dem Bestreben, wie es bei deutschen Meistern hervortritt, weltlichen auf geistliche Lieder angewendeten Melodieen durch ihren Tonsatz eine geistliche Färbung zu geben, erscheint hier keine Spur; die Melodie selbst in ihrem ursprünglichen Gepräge, in den wesentlichen Zügen durch die dasselbe zur Anschauung gelangt, ist die

*) Sein vollständiger Titel lautet: Het vierde musyck boexken mit dry parthieen, waer inne begrepen syn die lerste xlj psalmen van David, Ghecomponeert by Iacobus Clement non papa, den Tenor altyt houdende die voise van gemeyne bekende liedekens, Seer lustich om singen ter eeren Gods, Gedruckt T'Antwerpen by Tilman Susato wonende vor die Nyeuwe waghe In den Cromhorn. (Superius. Tenor. Bassus.) Cum gratia & privilegio Re. Ma. Anno MCCCCCLVI. Ondertekent Strick.

Aufgabe gewesen die der Tonsetzer sich gestellt hat; in seinen Sätzen wird oft genug noch gedeutet auf den vermuthlichen Inhalt der Lieder, denen die Melodieen zuvor eigneten, und deren Anfangszeilen über dieselben gesetzt sind. Auf den vermuthlichen Inhalt sagen wir; denn wenige dieser Lieder besitzen wir gegenwärtig noch, und die Erhaltung ihrer Singweisen verdanken wir allein der ihnen gegebenen geistlichen Bestimmung. Die ursprünglichen Lieder sind meist verklungen; waren doch überhaupt wohl wenige von ihnen aufgezeichnet, und die Mehrzahl mußte verloren gehen, sobald sie aufhörten, im Munde des Volkes fortzuleben. Einige scheinen in den ersten beiden Büchern unserer Sammlung uns erhalten zu seyn,*) mindestens in ihrer ersten Strophe, wenn nicht das zu weit getriebene Bestreben sie von allem Anstößigen zu reinigen dahin gewirkt hat, sie zu verändern. Die Fassung der Melodieen dagegen ist, wenn wir von den ganz unbedeutenden Abweichungen bei den Weisen des **11., 14., 15., 21., 22., 23., 25., 27., 29., 38.** Psalms absehen, im Wesentlichen derjenigen übereinstimmend, der wir in den

---

*) So im ersten Buche: Bl. 4, O wrede fortuyne (Mel. des 34. Ps.); Bl. 12, Ic arm scaep (Mel. des 7. Ps.); Bl. 14, Ghepeys, ghepeys rc. (Mel. des 106. Ps.); im zweiten Buche: Bl. 5, Peynsen, trueren rc. (Mel. des 87. Ps.); Bl. 15, Ick ginck noch gister avont (Mel. des 11. Ps.). Noch andere dieser Lieder sind uns in den von Willems herausgegebenen „Oude Vlaemsche Liederen rc." Brüssel 1846 — 1848 erhalten. (N. XVI. Ps. 101, XXIV. Ps. 137, XLVIII. Ps. 4, LVII. Ps. 8, LX. Ps. 14, LXII. Ps. 69, LXVI. Ps. 47, XCIV. Ps. 44, CVIII. Ps. 112, CXIII. Ps. 86, CLII. Ps. 110; mit Abweichungen im Vergleiche mit der Angabe in den Souter Liedekens XXVI. Ps. 141, XXXVI. Ps. 149, LXIV. Ps. 6, LXXVIII. Ps. 147. Dem Liede „Wie wilt erhooren een nieuw liedt" etc. (N. XXXVI. bei Willems) ist aber nicht die bei Ps. 149 verzeichnete Melodie mitgegeben, sondern die des Tanzliedes: „Ick quam aldaer ick weet vol waer etc. die in den Souter Liedekens dem Liede über den 132. Psalm angepaßt ist; eben so auch dem Liede (N. LVIII. bei Willems): „Hie sprac lief wiltu mijns ghedinken" die für den 3. Psalm vorgeschriebene Weise „Het reegende seer" rc.

Souter Liedekens von 1540*) begegnen, selbst ihr Tonumfang; nur die Melodieen des 11. und 19. Psalms machen hierin eine Ausnahme. Gewöhnlich nimmt die Singweise die mittlere Stelle ein zwischen der Ober- und Grundstimme; in fünf Fällen allein wird davon abgewichen, bei den Weisen des 18., 21., 28., 29. und 32. Psalms, wo sie in der Oberstimme erscheint, aber doch immer in dem Stimmbuche steht, das die Aufschrift Tenor führt, eine Benennung, welche demnach nicht sowohl einen gewissen Stimmumfang bedeutet, als vielmehr die eigentliche Fassung der Singweise, die dem Tonsatze zu Grunde liegt.

Wir begnügen uns vorläufig mit diesen Bemerkungen, und werden auch bei den übrigen drei Büchern uns zunächst auf ähnliche beschränken, mit dem Vorbehalte auf den Tonsatz erst nach diesen allgemeinen Beschreibungen näher einzugehen.

Das fünfte (zweite) Buch, in seinem Titel — bis auf die Angabe seiner Zahl und der von den Tonsätzen die es bietet — dem vierten (ersten) übereinstimmend, giebt deren 43, vom 42. bis 84. Psalm einschließlich; zwei von Tilman Susato (über die dem 48. und 70. Psalme angeeigneten Singweisen), die übrigen von Clemens non Papa, und bis auf die Melodieen des 57. und 79. Psalms auch in dem Tonumfange, wie sie in den Souter Liedekens verzeichnet stehen. Geringe Abweichungen von der Fassung der Singweisen selbst finden sich bei denen des 46., 49., 52., 58., 59., 61., 64., 73. Psalms, namentlich der des 59sten in der dritten und Schlußzeile, wie denn auch die Weise des 77. Psalms die in den Souter Liedekens von 1540 in G schließt, in den Tonsätzen des Clemens non Papa durch eine

*) Einer erheblicheren Abweichung bei der dem 6. Psalme angeeigneten Melodie: „In Oostenrijk daer staet een stadt“, wird später gedacht werden.

ganz veränderte melodische Wendung zuletzt nach C gelangt. Andere Abweichungen, melodische, melismatische, rhythmische, sind nur als Druckfehler aufzufassen, die in jener älteren, die einfachen Singweisen gebenden Ausgabe um so leichter vorkommen konnten, da diese die Melodieen auf rothen Linien schwarz eingedruckt giebt, wo die geringste Ungenauigkeit bei dem Abzuge sofort einen Fehler erzeugen mußte. In diesem zweiten Buche sind nun schon 9 Singweisen der Oberstimme zugetheilt, die des 50., 58., 59., 70., 72., 74., 77., 78., 81. Psalms. Das sechste (dritte Buch) von dessen Titel ebendasselbe gilt wie von dem des vorhergehenden, begreift 40 Tonsätze, über die Melodieen des 85. bis 121. Psalms einschließlich; an denen Tilman Susato nur bei dreien sich betheiligt hat, dem 100., 108. und der zweiten Abtheilung des 118. Psalms. Bei ihrer sechs findet sich ein verschiedener Tonumfang — der des 92., 96., 106., 108., 111., 112. Psalms; — in der Fassung der Weise selbst eine etwas bedeutendere, die melodische Wendung verändernde Abweichung nur bei der des 90sten, in der vierten und fünften Note. Eine ganz andere Melodie als die in den S. L. enthaltene ist dem 88. Psalme zugetheilt. Die Zahl der Tonsätze in welchen die Melodie die höchste Stelle einnimmt, ist hier schon auf 14 angewachsen; es sind die über die Weisen des 85., 86., 87., 97., 98., 102., 103., 104., 105., 112., 114., 115., 117. und 121. Psalms.

Das vierte (siebente) Buch endlich, mit dem das Werk vollendet ist, im Jahre 1557 erschienen, giebt außer den Tonsätzen über die Melodieen der letzten 29 Psalmen noch deren 6 über andere Schrift- oder doch schriftmäßige Gesänge.*) Es

*) Seinem Titel ist hinter den Worten: „waer inne begrepen syn XXIX psalmen van David" noch eingeschaltet: „met meer ander gestelyke lofzangen wt der heiligen schrift" etc.

sind die Lobgesänge des Ezechias, der drei Jünglinge im Feuerofen, des Zacharias, der Maria und des Simeon, deren Melodieen bis auf zwei — die des Ezechias und Zacharias die der Oberstimme zugetheilt sind — die mittlere Stelle zwischen dem Sopran und dem Basse einnehmen. Die Lobgesänge des Jesaias (Cap. 12) der Hanna (1. Reg. c. 2) des Moses und der Kinder Israel, des Habakuk und Moses' letztes Loblied (Deuteronom. c. 32) werden auf früher vorgekommene Melodieen verwiesen, eben wie in den Souter Liedekens. Die Zahl der Sätze in denen die Melodie die höchste Stelle einnimmt, ist in diesem Buche ansehnlicher als in allen vorhergehenden; es sind deren mit Einschluß der zwei schon bemerkten Lobgesänge 20, über die *Weisen* des 124—126., 128., 130—135., 138., 139., 143—145., 147., 148. und 150. Psalms. Hier erscheinen nun auch Melodieen von Tanzliedern für fünf Psalme, den 125., 127., 132., 133., 135sten. Abweichungen im Tonumfange finden sich bei den Melodieen des 133. und 146. Psalms, in der Fassung der Melodieen selbst erscheinen deren zwar bei denen des 131., 132., 136., 138., 140—142. und 150. Psalms, sie bestehen jedoch nur in Dehnungen, Melismen, etwas veränderten Schlußwendungen, ohne allen Belang. Alle Tonsätze dieses Buches gehören Clemens non Papa, mit Tilmans Susato Namen ist keiner von ihnen überschrieben.

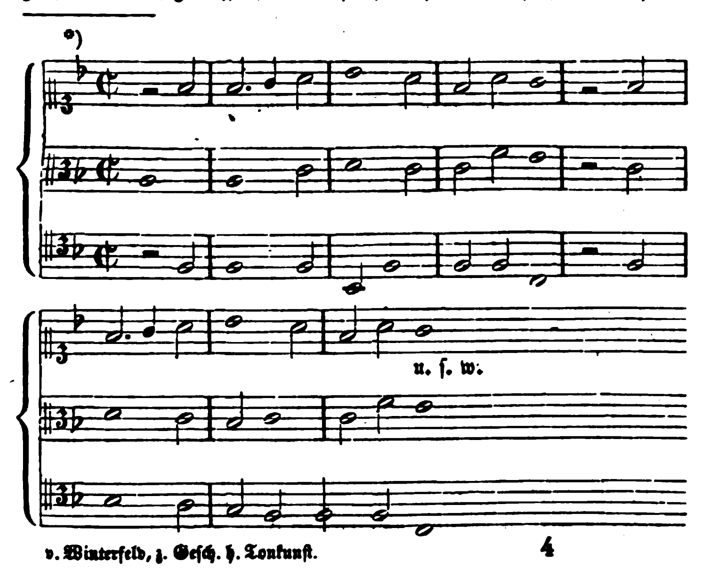
An einem anderen Orte — im ersten Theile des evangelischen Kirchengesanges, Seite 69 und 70 — haben wir schon bemerkt, daß die Souter Liedekens 159 Melodieen enthalten, von denen 152 mit den Anfangszeilen weltlicher Lieder überschrieben sind; daß in diesen Melodieen die weiche Tonart überwiegend hervortritt vor der harten, in dem Verhältnisse von 105 zu 47, ja, daß unter jenen Tanzweisen, deren wir eben gedachten, nur eine einer harten Tonart angehört; daß rhyth-

mischer Wechsel in ihrer 53 erscheint, bestimmt abgegrenzter, gerader und ungerader Takt, die nicht aus stetig festgehaltenem Maaße auftauchen wie der rhythmische Wechsel, in vier Fällen, durchgängiger Tripeltakt in sechsen; in allem Diesen stimmt die Fassung der Singweisen in Clemens' Sätzen mit der in der Ausgabe von 1540 überein, und wenn es hin und wieder wohl vorkommt, daß an dem einen oder andern Orte der Tripeltakt nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, so macht dieser doch jederzeit bei dem Vortrage sich geltend als die rhythmische Form, durch welche die Melodie nothwendig gegliedert wird, die mangelnde Bezeichnung ist also ohne Erheblichkeit. Die Singweise erscheint in den Tonsätzen durchweg in stetigem Fortgange, weder durch unebenmäßige Pausen, noch fremde, nur ausfüllende Zwischensätze oder Anhängsel unterbrochen; wo die Stimmen nicht zugleich eintreten, ist die Hauptmelodie häufiger die vorangehende als nachfolgende. Am wenigsten können diejenigen unter diesen Tonsätzen uns zusagen, bei denen Ton auf Ton in jeder Stimme trifft, wie bei den Tanzweisen, die den Liedern über den 125., 127., 130., 135. Psalm angepaßt sind. Denn ist bei den genannten Melodieen auch die Wahl dieser Setzweise unstreitig zu billigen, weil sie den Rhythmus, das Bezeichnende derselben, schärfer hervorhebt, so hat doch der dreistimmige Satz bei gleichmäßiger Fortbewegung aller Stimmen jederzeit eine gewisse Dürftigkeit und Leere, weil er die in der Melodie schlummernde Harmonie nicht vollständig zu entbinden vermag, die terzlosen, hohlen Zusammenklänge auch schwer zu vermeiden sind, wenn eine jede Stimme sangbar seyn, ja eine gewisse Selbständigkeit bewahren soll. Wo der Tonsetzer dagegen die Anforderung, daß Ton gegen Ton fortschreiten müsse in allen Stimmen, nicht strenge an sich gestellt, sondern auch mäßig nur den Gebrauch der Bindungen sich erlaubt

hat, ist jenes Gebrechen einer leeren Harmonie oft glücklich überwunden, wie bei der Behandlung der anmuthigen, dem 130. Psalme angeeigneten Melodie des Liedes: „Het voer een sceepken over ryn, het hadde gheladen vroukens" rc., einer Singweise, die in ihren ersten beiden Zeilen, rhythmisch wechselnd, zwei dreitheiligen Gliedern ein zweitheiliges folgen läßt, und dadurch eine eigenthümliche Lieblichkeit gewinnt, die durch den Tonsatz trefflich geltend gemacht wird.*) Daß dazu auch die in der Oberstimme ihr angewiesene herrschende Stellung beiträgt, ist nicht zu leugnen, wie denn aus der bei jedem späteren Buche des Werkes sich beträchtlich mehrenden Zahl der Tonsätze, deren Melodieen diese Stelle einnehmen, zu schließen ist, daß dem Setzer die für harmonische Entfaltung daraus erwachsenden Vortheile immer mehr zum Bewußtsein gelangt sind.

Wir nehmen hier Gelegenheit der Sätze des Tilman Susato vorübergehend zu gedenken, im Vergleich mit denen seines so viel größeren Kunstgenossen, da wir sonst nicht veranlaßt sind bei ihnen
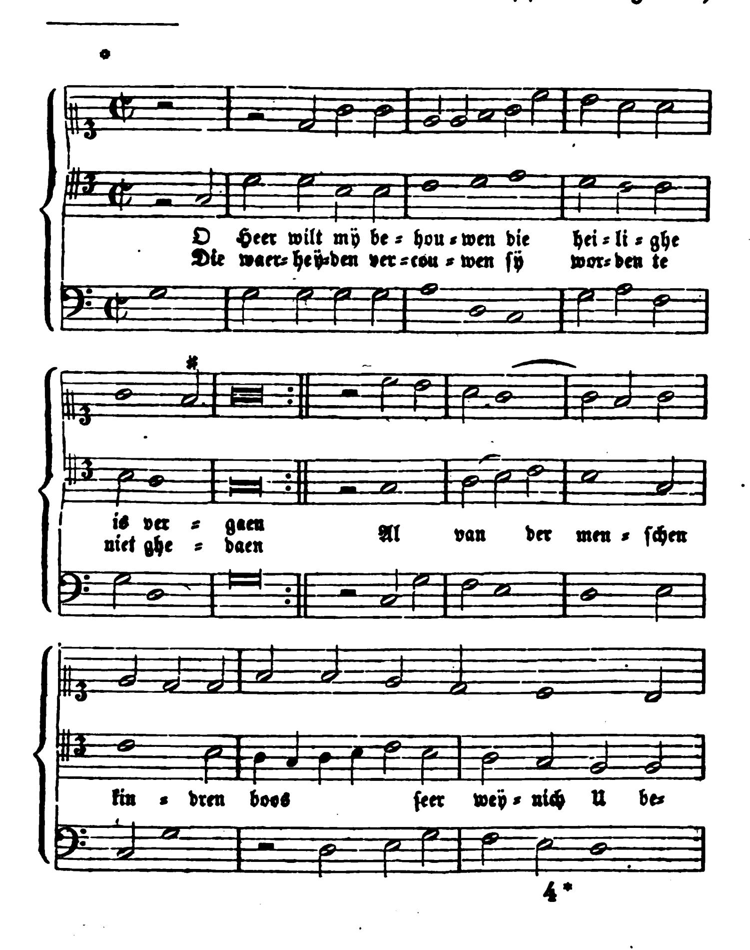
*)



länger zu verweilen. Auch wollen wir allein seine Auffassung des rhythmischen Theiles der von ihm behandelten Weisen näher betrachten, denn was die Darstellung ihres harmonischen Gehaltes betrifft, so würde dasjenige was wir hierin bei Clemens als Mangel empfinden, um so mehr noch von Susato's Tonsätzen gelten müssen. Was ihn veranlaßt haben mag, von dem ursprünglichen Rhythmus der dem 6. Psalm angeeigneten Weise des Liedes: „In Oostenrijk daer staet een stadt", abzuweichen, deren Tonsatz von ihm herrührt, einer Melodie die in den Souter Liedekens von 1540 durchaus im dreitheiligen Takte gefaßt ist;*) was ihn bewog, ihrer dritten Zeile einen rhythmischen Wechsel anzukünsteln, der weder an sich selbst, noch zumal bei durchaus verschiedener Rhythmisirung der Ober- und Grundstimme von dem Ohre klar gefaßt werden kann, müssen wir dahingestellt seyn lassen. Einem solchen Versuche liegt aber allezeit ein arges Mißverständniß zu Grunde. Denn der rhythmische Wechsel, wo er rechter Art ist, macht bei einfachem, unbegleitetem Vortrage einer Melodie sich von selber bemerklich, es fällt unmöglich sie darzustellen, ohne daß er zu vollständiger Geltung gelange; nicht dem Hörenden kann er zweifelhaft bleiben, höchstens demjenigen, der nur auf die Tonzeichen schaut, und den Mund nicht zum Gesange öffnet. Kommt er bei dem Vortrage nicht zur Anschauung, so ist er überall nicht vorhanden, so viel Mühe auch der Setzer daran wendete, ihn in das Leben zu rufen. Geistreichen Tonmeistern ist dergleichen auch nicht begegnet, denn sie wurden stets durch ein sicheres, zartes Gefühl geleitet, wo sie nicht mit vollkommen bewußter Absicht schufen. So mancher Tonsatz auch von Tilman Susato gefertigt seyn mag, sein wahres Verdienst war immer mehr das des rüstigen

---

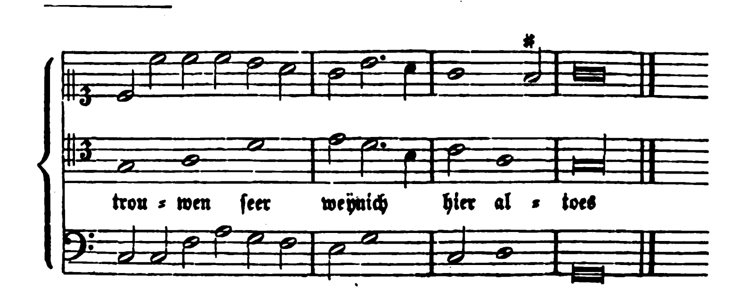
*) So giebt sie auch Willems a. a. O. S. 166.

Musikverlegers als des schöpferisch hervorbringenden Künstlers; des Verlegers der die Kunst fördert, indem er deren Schöpfungen verbreiten hilft.

Als schaffenden Meister erkennen wir jedoch Clemens non Papa auch da, wo er ein schon Vorhandenes, wie hier, nur auslegt durch seine Töne. So den rhythmischen Gehalt der Melodie: „Ick ghinck noch gister avont soe heymelick eenen ganck", welche die S. L. dem Liede über den 11. Psalm aneignen. *)
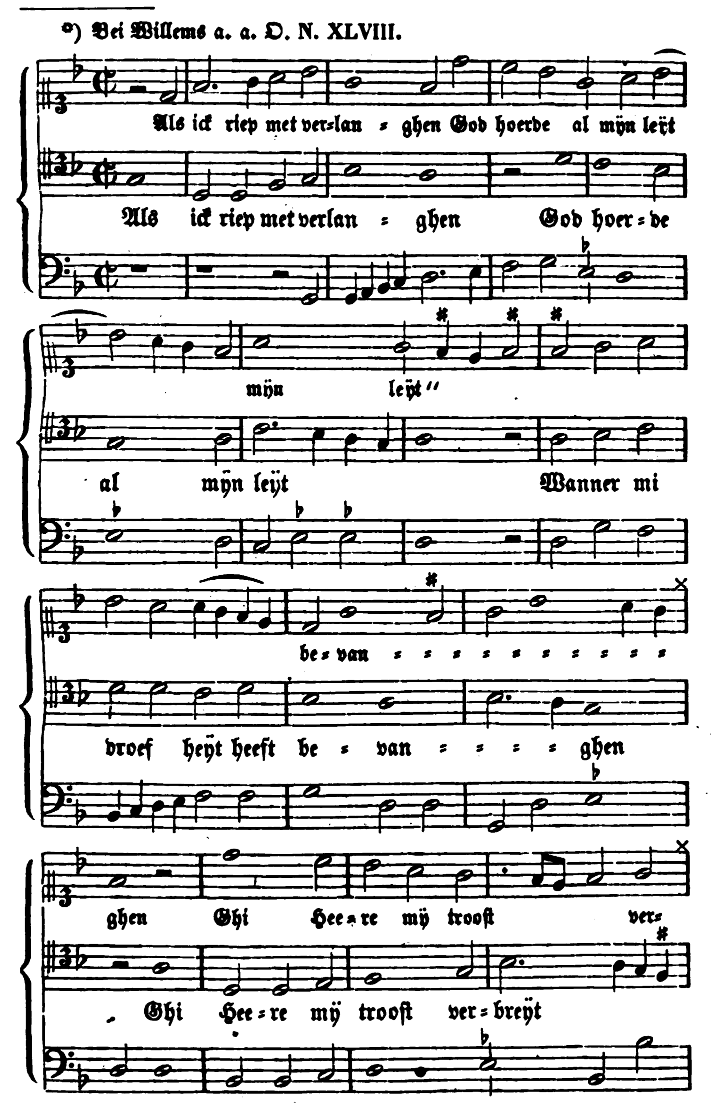


Der Übergang aus dem Viertheiligen in ein verdoppeltes Dreitheilige, und der Abfall von da zu einem einfachen, das auch als triplirter, durch die Zwei geregelter Rhythmus ($\frac{6}{2}$) betrachtet werden kann; in dem Abgesange dann wiederum die Wendung von dort aus zurück in das Viertheilige, und endlich die Wiederholung jenes Wechselspieles zu neuen melodischen Formen: alles dieses legt sich klar heraus bei dem Vortrage, und damit es sofort auch dem Auge deutlich werde dem nur die Tonzeichen entgegentreten, habe ich den kurzen Satz über die erwähnte Melodie in rhythmischer Abtheilung beigefügt. So versteht es der Meister auch trefflich, eine an sich edle, ausdrucksvolle Melodie einzufassen in andere, gleich sangbare und wohltönende, so daß deren gemeinschaftlicher Vortrag durch sinnige Sänger, indem er das in einer jeden waltende eigenthümliche Leben zur Anschauung bringt, den Mangel übertragen hilft, den wir bei dem Zusammenklingen aller immer noch empfinden, den Mangel genügender Entfaltung der Harmonie. Zwar wirkt der dreistimmige, damals noch nicht wie später zu hoher Vollkommenheit gediehene Satz wohl auch mit dahin, diese Entfaltung zurückzuhalten; doch in jener Zeit würde selbst die Anwendung einer vierten Stimme deren volle Blüte noch nicht gesichert haben. Auch einer der vorzüglichsten Tonsätze des Meisters, über die dem 4. Psalme angeeignete Melodie des



Liedes: „Het daghet in den Oosten" *) läßt jene Blüte noch vermissen, die erst unter den Händen eines späteren deutschen
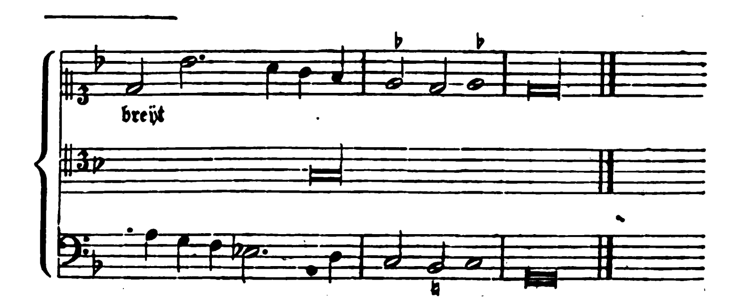
*) Bei Willems a. a. O. N. XLVIII.



Zöglings der belgischen Schule gegen das Ende des Jahrhunderts sich erschließen, dem **dreistimmigen** Satze aber erst ein Jahrhundert später zu Theil werden sollte.

Es ist außer Zweifel: Tilman Susato hat seine Absicht, den vaterländischen Liedergesang auch in höheren Lebenskreisen zu fördern, durch Clemens non Papa erreicht, dem die bescheidene, geschmackvolle Anwendung seiner Kunst ein erfolgreiches Mittel wurde, demselben einen edleren Reiz zu verleihen. Das Vertauschen der ursprünglichen, oft anstößigen Lieder mit geistlichen, kam zugleich der in den niederländischen Provinzen immer mehr überhand nehmenden Hinneigung zu der deutschen Kirchenverbesserung und deren Früchten entgegen. Leider setzten die Anhänger der römischen Kirche, als Machthaber, dieser Vorliebe im Verlaufe der Zeit entschiedenere Verfolgung und Zwang entgegen, und so entartete endlich mit beklagenswerthem Rückschlage der Widerstand gegen Beides zehn Jahre später in dem Bildersturme von Antwerpen zu roher, frevelnder Gewaltthat, durch die manches edle Werk bildender Kunst für immer untergegangen ist.

Wenn aber, nachdem die Gemüther sich theilweise beruhigt hatten, und die Gründung eines kirchlichen Wesens im Sinne der neuen Lehre kräftiger angegriffen wurde, dennoch nicht, wie in Deutschland, die ursprünglich weltliche, vaterländische Sing-



weise die Weihe einer kirchlichen erhielt in den Niederlanden, sondern Lieder und Melodieen von den dortigen Anhängern der evangelischen Lehre vorzugsweise aus deutschem geistlichem Gesange entlehnt wurden — von den Calvinisten später aus französischem — so glaube ich nicht zu irren, wenn ich die Tonsätze des Clemens non Papa, bei allem aufrichtigen Lobe das ich ihnen dargebracht, doch als mitwirkende Ursache dabei annehme. Erinnern wir uns hier an das zuvor bereits Angedeutete, das an dieser Stelle unser Befremden über diese Erscheinung genügend beseitigt. Bei Herausgabe der Souter Liedekens wollte man offenbar dem Volke an die Stelle der aus seiner Mitte als Blüte mannichfacher Lebensverhältnisse hervorgegangenen, doch nicht selten in das Fleischliche sich verirrenden, die Grenze der Zucht überschreitenden Lieder andere in die Hand geben, deren geistlich lehrhafter Inhalt das der neuen ernsteren Richtung mißziemende Verführerische jener ursprünglichen in den Gemüthern austilge, während deren beibehaltene anmuthige Melodieen, von einem neuen Leben durchdrungen, einer edleren Bestimmung geweiht, zu einem Werkzeuge der Heiligung umgeschaffen würden, wie sie zuvor ein Mittel der Verleitung gewesen. Die Vorrede dieses Buches legt eine solche Absicht unzweifelhaft zu Tage. „Christus unser Herr (beginnt dieselbe) hat vor allem Andern uns geheißen in seinem Gebete, den Namen Gottes unseres himmlischen Vaters zu heiligen, woraus wir sicherlich schließen dürfen, daß solche Heiligung des göttlichen Namens das erste und vorzüglichste Opfer derer sei, die ein Christ in Worten, Werken und Gedanken dem Herrn darzubringen, und deren er sich zu befleißigen habe. Wenn man dagegen täglich sieht und hört (Gott bessers!) daß der anbetungswürdige Name Gottes in leichtfertigen und eiteln Liedern so oft entheiligt und gemißbraucht wird, so haben wir, um solchem Übel nach Kräf-

ten zu steuern, die gegenwärtigen geistlichen Lieder mit großer Sorgfalt zusammen gebracht, um der heranreifenden Jugend Veranlassung zu geben anstatt alberner, fleischlicher Lieder etwas Gutes zu singen, wodurch Gott geehrt, und sie selber ergötzt werden mag. David, der göttliche Prophet, hat in seinem Psalter uns dazu den reichlichsten Stoff geboten; wir haben dagegen jedem Psalm eine sonderliche Weise jener weltlichen Lieder angeeignet und sie in Noten gesetzt, damit diejenigen welche die Musik nicht verstehen, sie von den Kundigen singen lernen mögen." Nachdem nun zu erkennen gegeben worden, daß an diesen Weisen im Vereine mit Liedern solchen Inhalts man sich gottgefälliger und zum Nutzen der Seele werde ergötzen können, wird hinzugefügt: „Laßt Euch doch unsere Ermahnung zu Herzen gehen, daß ihr rc. euren Geist immer mehr richtet auf das Lob Gottes, womit ihr dem Herrn wohlgefallt, als daß ihr euer Fleisch aufstachelt durch unzüchtige Gesänge, und so dem Teufel zum Behagen wandelt. Wo ihr auch seyn möget rc. durch diese Lieder werdet ihr des Herrn Namen erheben und heiligen, Euch und eure Zuhörer von den Stricken des Teufels befreien" rc. Dergleichen konnte in Deutschland gelingen, weil die Kunst seiner Tonsetzer in gleichem Sinne dazu mitwirkte, auch jene Heiligung unmittelbar aus dem Volksleben her sich lebendig entwickelte ohne ausgesprochene Absicht; weil sie nicht als vorbedachtes Unternehmen erschien, auch nicht in solcher Breite auftretend, die ganze Blüte weltlichen Gesanges geistlich umzugestalten trachtete, etwa wie 30 Jahre nach dem Erscheinen der S. L. von Knaust und Vespasius in ihren Liederbüchern beabsichtigt wurde, immer nur mit geringem Erfolge für den Kirchengesang, mit größerer Frucht vielleicht für häusliche Erbauung. Kam aber in den Niederlanden einem von Anbeginn schon so umfassend angelegten Plane noch hinzu, daß ein geist-

voller, beliebter Tonmeister wie Clemens non Papa, den geistlichen Inhalt der neuen Lieder weniger beachtend als das Gepräge ihrer, in die ursprünglichen vollkommen aufgehenden Singweisen, diese in solcher Auffassung künstlerisch ausgestaltete; so ist leicht zu erachten, daß bei allem Beifalle der ihm zu Theil wurde, und der auch der ursprünglichen Sammlung der S. L. noch bis gegen das Ende des Jahrhunderts erhalten blieb, ein kirchlich ernster Sinn den durch keine heilige Kunst geweihten Melodieen den Eingang in das Heiligthum versagen mußte, und mit ihnen auch den neuen Psalmliedern von denen sie dort eingeführt werden sollten; daß endlich Eines wie das Andere zuerst der häuslichen Erbauung allein anheimfiel und zuletzt der Vergessenheit, nur mit Ausnahme der Bemühungen einzelner Forscher, die ursprünglichen Lieder der geistlich verwendeten Melodieen wieder aufzufinden, und ihnen diese zurückzugeben.

III.

Orlandus Lassus und Johannes Eccard.

Im Jahre 1583 erschien zu Nürnberg „mit Römischer Kaiserl: Majestät besonderer Freiheit nicht nach zutrucken" ohne Namen des Verlegers ein Werklein des **Orlandus Lassus**, unter dem Titel: „Orlandi Lassi Fürstlichen Bayrischen Capellenmeisters Teutsche Lieder mit Fünff Stimmen, zuvor unterschiedlich, jetzund aber mit des Herrn Authoris Bewilligung inn ein Opus zusammen getruckt." Unter den fünfstimmigen Tonsätzen dieses

Werkes befinden sich auch deren 7 über folgende evangelische Kirchenlieder:

1) Vater unser im Himmelreich rc.
2) Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ rc.
3) Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn rc.
4) Es sind doch selig alle die rc.
5) Der Tag der ist so freudenreich rc.
6) Was kann uns kommen an für Noth rc.
7) Erzürn' dich nicht o frommer Christ rc.

Befremden darf es nicht, daß der katholisch gläubige Meister mit diesen Liedern sich befaßt habe. Der Kirchengesang der Evangelischen hatte seit seinem kräftigern Erblühen (1524) die Aufmerksamkeit des gesammten, auch des katholischen Deutschlands erregt, den allgemeinsten Antheil erweckt, ja, Viele der gereinigten Lehre gewonnen. Schon Jahre zuvor, ehe das angeführte Werk erschien, hatte man von Seiten der alten Kirche es für nothwendig erachtet, die Hinneigung zu kirchlichem Volksgesange in eine andere Bahn zu leiten, die Lieder der Evangelischen im Sinne der katholischen Lehre umzugestalten, oder auf deren allbeliebte Melodieen neue, in streng katholisch-rechtgläubiger Fassung zu dichten, auf diesem Wege der erwachten Vorliebe für geistlichen Gesang entgegenkommend und zugleich die kirchengefährlichen Folgen desselben abwehrend. Man ging dabei — einige Eiferer ausgenommen — selbst mit Unpartheilichkeit zu Werke; so nahm Leisentrit keinen Anstand Johann Hussens Lied vom h. Abendmahl in sein katholisches Gesangbuch aufzunehmen, obwohl dessen Dichter von der Kirche ausdrücklich als Ketzer erklärt und gerichtet worden war. Deshalb durfte Orlandus auch bei dem Gebetliede Luthers des Ketzers: „Vater unser im Himmelreich" kein Bedenken finden, und was die anderen betrifft, so hatte die Mehrzahl derselben (2. 3. 4. 7.)

von Süddeutschland (Straßburg) aus sich verbreitet und deshalb um so leichter ihren Weg nach München gefunden; ihr Inhalt durfte auch dem gläubigen Katholiken unanstößig erscheinen, ja es befand sich unter ihnen eines, das ursprünglich noch der alten Kirche angehörte (das fünfte). Ob damals zu München eine katholische geistliche Liedersammlung schon vorhanden gewesen, vielleicht eine frühere Ausgabe der um 1586 daselbst erschienenen, und diese eben die genannten Lieder mit ihren Singweisen enthalten habe, konnte ich nicht ermitteln; nach dem eben Vorgetragenen bedürfen wir auch einer solchen Voraussetzung nicht.

Johannes Eccard, des Orlandus größester Schüler — sein Fundamentaldiscipel, wie die Königsberger kirchliche Oberbehörde ihn nennt — hat in seinen, auf Anregen des Markgrafen Georg Friedrich von Anspach zu Königsberg 1597 herausgegebenen fünfstimmigen Tonsätzen kirchlicher Melodieen fünf der obengenannten (1—3. 5. 6.) ebenfalls behandelt; denn die 6te gehört ursprünglich dem Liede an: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" dem er sie wieder zurückgegeben hat. Wir finden demnach Beide in Lösung einer gleichen Aufgabe begriffen, die nur ein jeder von ihnen in verschiedenem Sinne gefaßt hat. Es ist uns sonst wenig Gelegenheit gegeben, das Verhältniß beider ausgezeichneten Männer zu einander als Künstler und als Menschen näher zu erkennen; wir ergreifen also freudig die uns hier gebotene, daran zu erforschen, wiefern der Meister auf die späteren Leistungen des Schülers eingewirkt, ob dieser sie in höherem Sinne gefaßt habe?

Orlandus hat in allen seinen Sätzen die Hauptmelodie als festen Gesang dem zweiten Tenore zugetheilt. In sechsen derselben erscheint sie dort ungebrochen, durch keinen fremden Bestandtheil zertrennt; nur die des ersten: „Vater unser im

Himmelreich", macht davon eine Ausnahme. Hier hat der Meister hinter der zweiten Zeile der Weise, in unmittelbarem Fortgange, dem melodieführenden 2. Tenore ein Anhängsel als Füllstimme beigefügt. Ein Gleiches thut er mit der 3. Zeile, und dazu kommt, daß er diese um eine Quinte tiefer anstimmt, und sie dadurch mit dem übrigen Theile der Singweise außer allem melodischen Zusammenhange setzt, der sich erst mit der bald darauf eintretenden 4. Zeile wieder herstellt. Zwischen dieser und der 5ten ist abermals ein ausfüllender Gang eingeschoben, von beiden jedoch durch Pausen getrennt. Hinter der sechsten, der Schlußzeile der Melodie, schweigt der feste Gesang durch mehrere Takte: der erste Sopran und Tenor, der Alt und Baß, ahmen die Schlußwendung nach, der sonst melodieführende 2. Tenor gesellt sich diesem Gewebe als Füllstimme; zuletzt erst greift er die Melodie der letzten Zeile des Liedes wieder auf, zu einer gleichen Grundstimme und Harmonie, nur mit etwas veränderter Lage der übrigen Stimmen. Durch solche Behandlung erhält dieser Tonsatz über die Melodie des lutherischen Gebetliedes ein von allen übrigen Abweichendes. Um an einzelnen Stellen eine größere Stimmenfülle zu gewinnen ist die Stätigkeit des Styles, die Bedeutsamkeit der Eintritte des festen Gesanges in das Gewebe der übrigen Stimmen aufgegeben. Denn dieser wirkt auch durch sein Schweigen; seine Bedeutung wird durch die mit seinem Wiederanheben verbundene größere Fülle der Harmonie um so nachdrücklicher kundgegeben, während er, ausgehend in eine bloße Füllstimme, als solche dem Stimmengewebe sich wieder gesellend, sie nothwendig einbüßen, seines Wesens verlustig gehen muß.

In allen übrigen Sätzen ist jedes Abweichen von der Folgerechtigkeit des Styles vermieden. Die Hauptmelodie als fester Gesang tritt erst ein, wenn die übrigen Stimmen zuvor den

melodischen Grundgedanken ihrer ersten Zeile durch kurze Nachahmungen den Hörern eingeprägt haben, und dann allezeit zu einer nachdrücklichen Grundstimme. Wo eine Singweise nach Auf- und Abgesang, und jener nach Stollen gegliedert ist, welche gleiche melodische Wendungen wiederbringen, da kehrt bei deren abermaligem Erscheinen auch ein gleiches Stimmengewebe wieder. Zwischen solcher Wiederkehr, eben wie zwischen dem Auf- und Abgesange, wird bis zum Eintritte der Hauptmelodie etwas länger verweilt. Sonst aber sind die Eintritte der Hauptmelodie an kein bestimmtes Gesetz gebunden, auch nicht an das der Ebenmäßigkeit, sie erfolgen nach Willkühr in längeren und kürzeren Zwischenräumen. In den meisten Fällen wird die Schlußzeile der Melodie wiederholt; in dem Tonsatze über die Melodie des erstgenannten Liedes zu gleicher Grundstimme und ähnlichem Stimmengewebe; unter völlig gleichen Bedingungen in den Behandlungen der an der fünften und sechsten Stelle angeführten; zu ganz neuer Harmonie in dem Tonsatze über die Weise des zweiten der in der mitgetheilten Reihe verzeichneten Lieder.

Wir erkennen leicht, daß des Orlandus Sätze der Behandlungsart der älteren Meister des sechzehnten Jahrhunderts sich anschließen, wie sie in Walters geistlichem Gesangbüchlein (1524, 37, 44, 51) in den 123 Liedern für die gemeinen Schulen (1544) rc. und andern gleichartigen Werken hervortritt; Werken, in denen nicht minder Abweichungen von der strengen Folgerechtigkeit des Styles vorkommen, gleich denen die wir hier gefunden, wie unter andern in dem Satze Lupus Hellincks über die Weise des Psalmliedes: „An Wasserflüssen Babylon", nur daß in diesem noch eine zweite Unregelmäßigkeit hinzukommt, indem die Singweise bald in der Oberstimme, bald in dem Tenore erscheint. Eben so wenig aber ist zu leugnen, daß jene

älteren Tonsätze von denen des späteren Meisters um Vieles überflügelt werden. Die Führung der Stimmen ist leichter, geschmeidiger, gedrängter, die Harmonie hat an Bedeutsamkeit gewonnen, die Keime einer höheren Würdigung ihrer Kraft, wie sie in den Werken Ludwig Senfels und Benedict Ducis' erscheinen, haben sich völliger entfaltet. Das Ganze des Tonsatzes steht nun selbständig da, und der Hörer, sofern er nur in gewissem Maaße das Verständniß von dem Baue desselben mitbringt, ist befähigt, ihn als klingenden Körper von eigenthümlicher Gliederung zu empfinden, und an dem bewegten Leben des einzelnen Gliedes sich zu ergötzen, während dieses bei den Werken früherer Meister, und immer nur mit einem Übergewichte der letzten Art künstlerischen Genusses, demjenigen allein vergönnt war, der als Mitbetheiligter innerhalb des Kreises der in der Ausführung begriffenen Sänger sich befand.

Daß Eccard diese Sätze seines von ihm hochverehrten Meisters gekannt habe, dürfen wir nicht bezweifeln. Aus dem Titel des sie „in ein Opus" zusammen fassenden Druckes, da sie „zuvor unterschiedlich" an das Licht getreten waren, entnehmen wir, daß sie bereits vor 1583 bekannt gewesen, und wie wir voraussetzen, mit verdientem Beifalle aufgenommen waren; sie hatten also unfehlbar ihren Weg auch in das zwar entfernte, aber in Blüte der Wissenschaft und Kunst hinter keiner deutschen Landschaft zurückstehende Preußen gefunden, in welchem Eccard damals, als seinem zweiten Vaterlande, verweilte. Gewiß ergötzte sich dieser höchlich an dem beschriebenen Werke als „an etwas Anmuthigem, der Kunst Gemäßem" und fand in den Tonsätzen seines Lehrers dasjenige, was bei allem Anerkenntnisse der „gutherzigen Meinung" und der Zweckmäßigkeit für kirchlichen Gebrauch von ihm bisher an den Sätzen Osianders und Marschalls noch immer vermißt worden war, welche

die „im Diskant richtig behaltene Melodie so schlecht (schlicht) als nur immer möglich gewesen" behandelt hatten. Sollte aber dieser frommen Meinung und Absicht, welche die völlige Verständlichkeit der Melodie für jedes Mitglied der Gemeine, auch das weniger kunstsinnige und kunstverständige, erstrebte, nicht genug gethan werden können, ohne das Anmuthige, Kunstgemäße deshalb aufgeben zu müssen? Das eine wie das andere zu erreichen war Eccard bestrebt, in solchem Sinne faßte er seine Aufgabe, von diesem Gesichtspunkte her bemühte er sich, den Auftrag seines Dienstherrn auszuführen. Daß dieses das Ziel seines Strebens gewesen spricht er deutlich aus in der Vorrede seiner Kirchengesänge und wenn er seines Lehrers und dessen hier besprochenen Werkes dabei nicht gedenkt, so war gewiß was ihn davon abhielt nur die fromme Scheu des Schülers, der bei allem Selbstgefühle dennoch selbst den Schein des Überhebens vermeiden wollte.

Wer nun von beiden das Größere geleistet habe? wollen wir nicht untersuchen. Schon die Aufgaben beider waren zu abweichender Art, um eine Gleichstellung zu vergönnen, die immer doch vorausgesetzt werden müßte, um einen Maßstab für die größere oder mindere Vorzüglichkeit ihrer Leistungen zu gewinnen. Die Aufgabe des älteren Meisters ließ demselben größeren Raum zu Entfaltung seiner Kunst, sie stellte die von ihm gewählte Singweise in die Mitte seines Stimmengewebes, damit sie von dort her den Gang der übrigen, die Keime ihrer Entwicklung wesentlich aus ihr schöpfenden, beherrsche und den Kern bilde, um den her das Ganze sich reihe und gestalte; ein Ganzes, das in der Gesammtwirkung aller Theile o f f e n b a r, und dennoch erst w i r k l i c h werden sollte in freier Lebensäußerung eines jeden einzelnen dieser Theile. Eine weitere Beschränkung neben der, seiner Kunst durch jene allgemeinen Vorschriften

gebotenen, wie sie aus ihrem Wesen hervorgehen und aus der Beschaffenheit des Stoffes in welchem sie bildet, war ihm dabei jedoch nicht auferlegt, jene eine, selbstgewählte ausgenommen, daß die Melodie als das Stätige, Unveränderliche, in der Mitte seines Gewebes herrsche. Wann sie dort in ihren einzelnen Gliedern hervorzutreten, wie lange das um sie her angelegte Gewebe sich fortzuspinnen habe, blieb seiner Willkühr, den augenblicklichen Bedürfnissen seiner Ausführung überlassen, und dieser zu Liebe wußte er, wie wir gesehen, in einem Falle mindestens einer noch größeren Freiheit sich zu bedienen.

Viel enger umschränkt war dagegen die Aufgabe des jüngeren Tonkünstlers. Herrschen sollte ihr zufolge die gewählte Singweise auch bei ihm, ja, in weiterem Sinne noch als in seines Meisters Tongeweben, allein nicht als deren Mittelpunkt, sondern als ihr Gipfel, der Blüte gleich, welche die Pflanze als höchste Entfaltung ihres Lebens erstrebt. Vor allen übrigen Stimmen sollte sie in den helleren Tönen der höchsten unter ihnen sich geltend machen; und damit jedes Glied der Gemeine, das sie vernehme, sie nicht allein erkenne, was durch die Beschaffenheit der Leistungen seines Meisters auch bei diesen gesichert war, sondern ihrem ganzen Zusammenhange nach sie lebendig in sich aufnehmen, sie (seinen eigenen Worten zufolge) „nach ihrer Andacht, bei sich selbst singend, imitiren könne" durfte sie durch keinen fremdartigen Bestandtheil unterbrochen, die Ebenmäßigkeit ihres Fortganges nirgend gestört werden. Ihr Eintritt, die Dauer des in sie aufstrebenden Tongewebes, war also im Voraus fest bestimmt, und innerhalb dieser engen Grenzen sollte das Anmuthige, der Kunst Gemäße geleistet werden, worauf das Trachten des Tonkünstlers gerichtet war. Die Melodie, wiewohl das Gegebene, die begleitenden Stimmen, obgleich das durch die Geistesthätigkeit des schaffenden Künst-

lers aus ihr Hervorgebildete, sollten dennoch das umgekehrte Verhältniß zeigen: diese sollten erscheinen als die in bedingter Selbständigkeit entwickelten vorandeutenden Keime, aus denen jene sich entfalte als völlig erschlossene Blüte, deren strahlender Glanz die Bedeutung jedes Einzelnen, zu ihr, als dem Gipfel, Aufstrebenden kund gebe. Das Ganze aber sollte sich bewähren als Offenbarung des in der Melodie, der Blüte solcher Entfaltung, geheimnißvoll schlummernden Geistes der Harmonie; jeder einzelne Theil, selbständig ausgestaltet zu sangbarem Flusse, zu melodischem Zusammenhange, sollte für die Verherrlichung der Melodie wirken, indem er bald, dienend, in rhythmischem Fortschritte sich enger an sie schmiege, bald die Keime einzelner Glieder derselben ahnend enthülle, dann wiederum selber melodisch bedeutsam sich entwickelnd, eben dadurch dem harmonischen Zusammenklange seine volle Kraft und Eindringlichkeit liebend gewähre, in ihm die Verklärung der Melodie vollende. Wie Eccard alles dieses zu leisten gewußt, davon geben lebendiges Zeugniß vor allen die seinem Meister gegenüber von ihm behandelten Melodieen der beiden Lieder: „Nun freut euch lieben Christen gmein“ (Was kann uns kommen an für Noth) und „Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ“; das Hervortreten der bezeichnenden Züge der einen und der anderen Behandlungsweise, wie wir sie beispielsweise angedeutet, wird dem aufmerksamen Hörer nicht entgehen.

Was Eccard in so bewundernswerther Weise gelang, verdankte er auch auf diesem Gebiete seinem Meister. Die Leistungen desselben, indem sie eine ältere Art der Behandlung auf eine höhere Stufe hoben, regten ihn an zu den seinigen; der sinnige Schüler wurde durch sie befähigt die Bedingungen zu erkennen, unter denen er seine enger umgrenzte Aufgabe anderer und neuer Art zu lösen habe. Immer jedoch bleiben beide Be-

handlungsarten selbständig neben einander stehen, und wir werden der einen kaum eine höhere Würdigkeit beimessen können vor der andern. Die durch Orlandus geübte erscheint als höchste Stufe jener älteren, in der die sinnreiche Zusammenfügung noch nicht durch Entfaltung belebt war, wo das Ganze durch das Einzelne überwogen wurde; sie hätte aber nicht zur Reife gedeihen können, wäre nicht die Kraft der Harmonie, durch welche der Geist des Ganzen erst lebendig ausstrahlt, zuvor in einfachen Tonsätzen über bekannte Singweisen kund geworden. Als höhere Blüte solcher einfachen, nur auf Gesammtwirkung gerichteten Sätze erscheint die von Eccard geübte Kunst, in der nun auch dem Einzelnen zugleich sein volles Recht wurde; aber sie hätte ihren Gipfel in ihm nicht erreicht, wäre sein Meister ihm nicht vorangegangen, hätte dieser ihm nicht ein Vorbild gewährt, wie dem Einen und dem Andern endlich auch innerhalb der engeren Grenzen genügt werden könne, die durch seine Aufgabe gezogen waren. Daß aber auch in den einfachsten Tonsätzen dem Einzelnen wie dem Ganzen genügt werden könne, beurkunden die Werke manches edlen, neben und nach Eccard schaffenden Tonkünstlers, und wenn wir den seinigen dennoch einen Vorrang vor den ihrigen einzuräumen geneigt sind, so dürfte dieser darin nur seine Berechtigung finden, daß es dem Meister gewährt war, die Vorzüge der einen und andern Art tonkünstlerischen Bildens innig und lebendig zu vermählen.

Die Überschrift dieser Blätter weis't hin auf das Verhältniß eines hochberühmten Meisters zu seinem nicht minder gefeierten Schüler; wir waren bestrebt, dieses einer Beiden gemeinsamen Aufgabe gegenüber uns zur Anschauung zu bringen, und dürften nunmehr unseren Gegenstand für erschöpft annehmen. Dennoch sei es vergönnt, eine kurze Zeit noch bei dem Schüler,

dem Haupte und Stifter einer durch ihn gegründeten Schule, und bei seinem Verhältnisse zu der Gegenwart zu verweilen.

An einem anderen Orte war ich zu zeigen bemüht, wie die Verehrung für Eccard in Preußen, seinem zweiten Vaterlande, länger als ein halbes Jahrhundert nach seinem Heimgange in voller Frische sich erhalten habe; wie hoch man seine Tonsätze über kirchenübliche Singweisen gehalten, wie man bemüht gewesen, auch das von ihm gelegentlich für besondere festliche Veranlassungen in dem Leben Einzelner Geschaffene durch neue, ihm anbequemte geistliche Dichtungen von allgemeinerer Bedeutung für die Kirche zu gewinnen. *) Erst das achtzehnte Jahrhundert, von einer neuen Entwicklung der Tonkunst überwiegend in Anspruch genommen, scheint ihn vergessen zu haben, wenn nicht als kirchlichen Sänger, doch als Tonsetzer; in derjenigen Beziehung also, die mich veranlaßte, den hohen Werth seiner künstlerischen Thätigkeit dem großen Verdienste seines Lehrers gegenüber hier zur Anerkennung zu bringen. Ich wage zu hoffen, daß meine Bemühungen nicht vergeblich seyn werden; scheint doch eine Bürgschaft dafür durch den Anklang gewährt, den die Wiederbelebung seiner Werke an vielen Orten ihnen gewonnen hat, seit ich eine beträchtliche Anzahl derselben aufs Neue der Öffentlichkeit hingegeben habe.

Als kirchlicher Sänger dagegen hat Eccard in Preußen noch bis in die neueste Zeit fortgelebt, zum Theil durch die Melodieen solcher Tonsätze, die von ihm ursprünglich nicht sowohl für den kirchlichen Gemeinegesang, als den festlichen Chorgesang bestimmt waren. Zeugniß davon giebt ein für Preußen bestimmtes Choralbuch, das, wenn auch nicht das neueste, doch eines der geschätztesten ist, und durch das wir, mittelbar mindestens,

*) Ev. K.G. Th. II. (XV. XVI. XVIII.) Th. III. 363.

zugleich den Standpunkt erkennen werden, den, bis zur Wiederherausgabe einer reichen Auswahl seiner bedeutendsten kirchlichen Schöpfungen, die Gegenwart ihm, als Tonsetzer, gegenüber einnahm.

Ich meine das vierstimmige Choralbuch „für die evangelischen Kirchen der Provinz Preußen, ausgearbeitet von Ernst Theodor Reinhard, Rektor der königlichen höheren Stadtschule zu Saalfeld ꝛc., herausgegeben von Wilhelm Gottlieb Martin Jensen, Königl. Musikdirektor zu Königsberg, 1828“, dem zehn Jahre später (1838) ein ergänzender Nachtrag folgte, der die Bestimmung hatte, für Lieder des Quandtschen und Rogallschen, durch das neue Provinzialgesangbuch für Preußen nicht verdrängten älteren Gesangbuches Melodieen zu geben. Das Choralbuch enthält 214, der Nachtrag 160 vierstimmige Tonsätze über die zu den beiden Liederbüchern vorgeschriebenen Singweisen; jenes zwei (N. 9. 165.) dieser fünf (N. 11. 17. 25. 30. 31.) Melodieen von Eccard, auf die wir später zurückkommen werden.

Die vierstimmigen Tonsätze über diese Melodieen sind zufolge eigenen Bekenntnisses des Verfassers nach den Vorschriften bearbeitet, welche Hiller in seinem Choralbuche darüber gegeben hat, mit einem vorwiegenden Hange zur Sentimentalität. Dieser giebt sich vornehmlich kund in den für den ausdrucksvollen Vortrag gegebenen Andeutungen, die denen des Knechtschen Choralbuches gleichen, wie: „zuversichtlich und ernst; innig gerührt; wehmüthig klagend; voll zarten Mitleides und Trostes; theilnehmend und klagend; dankgerührt; voll ruhiger (freudiger, fester) Zuversicht; reuig gerührt; ehrfurchtsvoll; voll heiliger Freude und Sehnsucht“ ꝛc. ꝛc.; Vorschriften für den Ausdruck, die höchstens dem Organisten einen entfernten Fingerzeig gewähren können für die Wahl der Register, die man ihm

viel zweckmäßiger unmittelbar angegeben hätte, den Sänger jedoch leicht zu einem manierirten Vortrage verleiten. Dergleichen Andeutungen haben nur einen Werth, wenn man sie als Bekenntnisse empfangenen Eindrucks betrachtet, und in diesem Sinne wollen wir sie nicht schelten, weil sie dem Sänger zu erkennen geben, was Andere empfanden bei dem Anhören der so bezeichneten Sätze, und ihn mindestens zu der Aufmerksamkeit veranlassen, alles einer solchen Empfindung Widerstrebende zu vermeiden.

Daß es dem Verfasser an dem Sinne für die Trefflichkeit älterer Kirchenweisen keineswegs gebreche, giebt er theils schon durch die von ihm getroffene Auswahl kund, theils geht es hervor aus verschiedenen Äußerungen in seinen Vorreden. So empfiehlt er, älteren Meisterchorälen dadurch wieder Eingang bei den Gemeinen zu verschaffen, daß man sie oftmals zum Gegenstande des Chorgesanges wähle, und hier nennt er neben anderen Melodieen auch Eccards spätere, in Preußen gesungene Weise zu Helmbolds Pfingstliede: „Der heilig' Geist vom Himmel kam"; so äußert er sich an einer andern Stelle mißbilligend über diejenigen, die alte, fremdklingende Melodieen durch Ausstattung mit heutigen, alltäglichen Anfängen und Schlüssen dem Zeitgeschmacke anpassen zu müssen glauben, ohne zu bedenken, daß sie dadurch eben solche Ungeheuer schaffen, als Baumeister, die gothische Gebäude mit modernen Portalen und Kuppeln verunstalten. Allein lebhafter noch eifert er gegen diejenigen, durch welche die unbedingte Wiedereinführung der Melodieen und Harmonieen der „lieben Alten" empfohlen werden. Jeder an den Fortschritt der Kunst Glaubende müsse im Voraus schon mißtrauisch seyn gegen eine solche Empfehlung, noch weniger aber könne ein irgend gebildetes Ohr sich befreunden mit jenen melodischen und harmonischen Sonderbarkeiten — um

nicht Ungehörigkeiten *) zu sagen — die in alten Handschriften und Drucken vorkämen oder in erneuertem Gewande der Gegenwart als Muster dargeboten würden. In bestimmterer Beziehung stehen diese Aussprüche zu einem Tonsatze des Stobäus (Eccards Schüler) über eine wahrscheinlich von ihm auch erfundene Melodie für das alte Lied: „In dich hab' ich gehoffet Herr", **) und zu dem Johann Crügers über die von ihm gesungene Weise für Martin Rinckarts Lied: „Nun danket alle Gott"; jenen findet der Verfasser abscheulich, diesen mindestens sehr wunderlich.

Daß Sämann oder Langbecker — denn auf diese beiden deutet der Verfasser als Solche, denen unbedingte Wiedereinführung der ursprünglichen Melodie und Harmonie älterer Kirchenlieder nothwendig erscheine — diesen Wunsch in solcher Ausdehnung ausgesprochen hätten, möchte ich nicht behaupten. Wäre es der Fall, so könnte ich ihnen darin nicht beistimmen, so wünschenswerth ich eine bedingte Wiederherstellung der älteren Melodieformen halte, aus Gründen die ich an einem andern Orte ausführlich entwickelt habe ***) und hier nicht wiederholen darf. Für stehende, unabänderliche Harmonieen zu unseren Kirchenweisen würde ich niemals mich erklären können, und dahin scheint auch der Wunsch beider Männer nicht zu gehen. Es muß endlich auch zugestanden werden, daß manche Tonsätze des Stobäus Herbheiten enthalten, die nicht als Muster zu em-

*) Der Ausdruck des Verfassers lautet: „Excentricitäten"; ich habe ihn mit einem deutschen vertauscht, der mir dasselbe zu sagen scheint.

**) Er findet sich in den 1634 von Stobäus herausgegebenen 5stimmigen eigenen Choralsätzen und denen seines Meisters Eccard (N. LXIII.); seine Melodie ist, als eine ursprünglich preußische, unter N. 108. in dem Reinhardt-Jensenschen Choralbuche aufgenommen.

***) Über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche rc. S. 123 u. ff.

pfehlen sind, eben wie daß in Crüger der Sänger den Setzer überwiegt, und daß die Harmonieen späterer Meister zu seinen Melodieen den Geist derselben um Vieles vollkommener deuten als die seinigen. Dennoch ist das von dem Verfasser über ältere Tonsätze ausgesprochene harte Urtheil weder ein gründliches noch ein gerechtes. Eccard wird zwar mittelbar nur in seinem Schüler davon berührt, allein auch so müssen wir es als gegen ihn gerichtet annehmen und dagegen Verwahrung einlegen.

Vergessen dürfen wir dabei nicht: sofern unser Verfasser sich zu Hillers Grundsätzen bekennt, sofern dessen danach bearbeitetes Choralbuch ihm ein Meisterwerk ist, sofern das stätige Fortschreiten der Kunst ihm als Glaubenssatz gilt, konnte er folgerecht kein anderes Urtheil fällen; er bezeichnet damit auf das Bestimmteste das Verhältniß, in welchem die Gegenwart, der Mehrheit nach, zu der älteren Tonsetzkunst steht. Als Anhänger Hillers konnte er das in älteren Tonsätzen vorherrschende Wesen der kirchlichen Tonarten nur betrachten als beruhend auf grillenhafter Willkühr, auf jenem seltsamen Eigensinne, der die Alten veranlaßt habe, keine erhöhten oder erniedrigten Töne in ihren Leitern zu dulden; fand er nun hin und wieder Versetzungszeichen dennoch angewendet — wie denn Eccard und seine Nachfolger dieselben bald gebrauchen, bald aber auch weglassen nach Weise älterer Tonsetzer, wo Erhöhung oder Erniedrigung ganz unbedenklich war — so mußte ihn diese scheinbare Unfolgerechtigkeit in seinem Vorurtheile noch bestärken; führte er endlich einen solchen Tonsatz aus mit strengem Anschlusse an das Aufgezeichnete, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn er ihm mißtönend, unerträglich, mindestens wunderlich erschien, zumal wenn er ohnehin von Herbheiten, vielleicht auch Leerheiten nicht ganz frei war. Der Mangel der „das Gefühl erweckenden, alles um und neben sich auffrischenden Dissonanzen“

— der angeschlagenen — mußte ihm vorkommen als Plumpheit und Steifheit, um so mehr, als das erregte, gesteigerte Gefühl, wie seine Andeutungen für den Vortrag bezeugen, ihm erst als Ausdruck galt, während der heitere Friede, der tiefe Ernst älterer Tonsätze, der zwar die Mißklänge keineswegs verschmäht, sie jedoch nur im Durchgange oder der Bindung anwendet, ihm als farblos dagegen erschien. Und solche Sätze nun, wie sie dieser Auffassung gemäß in seinem Innern sich gestalteten, sollten gar als stehende, unabänderliche eingeführt werden, der dringenden Anforderung zeitgemäßen, stätigen Fortschrittes der Kunst geradehin entgegen? Einer solchen Einführung stehender unabänderlicher Harmonieen würde auch ich auf das Entschiedenste mich widersetzen, ohnerachtet ich an jenen stätigen Fortschritt der Kunst nicht glaube, über den schon deren Geschichte eines Anderen uns belehrt, indem sie neben dem Wachsthum der Kunstm i t t e l nicht selten den Verfall des Kunstg e i s t e s erkennen läßt. Tonsätze, in denen Form und Geist auf das Innigste sich durchdringen, soll die Kirche gewißlich als einen kostbaren Schatz hüten, doch nicht zum gemeinen Gebrauche, sondern zu Verherrlichung festlicher Gelegenheiten, deren volle Bedeutung eben in ihnen sich kündet; der frischen Entfaltung der Kunst, die in mannichfachem Sinne zu verschiedenen Zeiten herrliche Blüten gezeitigt hat, soll aber auch kein hemmender Zwang angelegt werden, eben so wenig als jener verständigen Handhabung der Kunstmittel, die, zumal was den Gesang der Gemeinen betrifft, das deren Fassungskraft und dem Standpunkte ihrer Bildung Gemäße frei muß wählen dürfen, sofern es nur dem Geiste der Melodieen nicht widerstrebt.
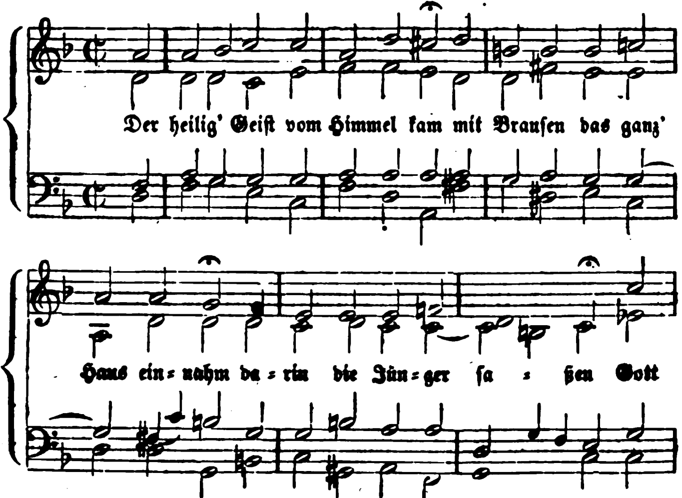
Halten wir uns frei von jenen Vorurtheilen, welche die reine Auffassung uns trüben, erhalten wir uns den frischen Blick für den Sinn, in welchem eine jede Zeit die ihr inwoh-

nende schöpferische Kraft übte, für das Maaß der Durchdringung des Geistes und der Form, die ihr vergönnt war, so werden wir vor dem Irrthume gesichert bleiben, der nothwendig und innerlich zusammenhängende Theile eines Kunstwerkes willkührlich von einander trennt, in dem einen den Meister verehrt, indem er in dem andern ihn der Vergessenheit übergiebt. Dann wird Preußen, das so manchen ausgezeichneten Mann erzeugt, oder doch in seinem Schooße gehegt hat, auch seinen Eccard nicht als kirchlichen Sänger allein, sondern auch als Tonsetzer ehren und seiner sich freuen und rühmen; vielleicht haben dann auch diese flüchtigen Worte dazu mitgewirkt, ihm zu erringen, was ihm gebührt.
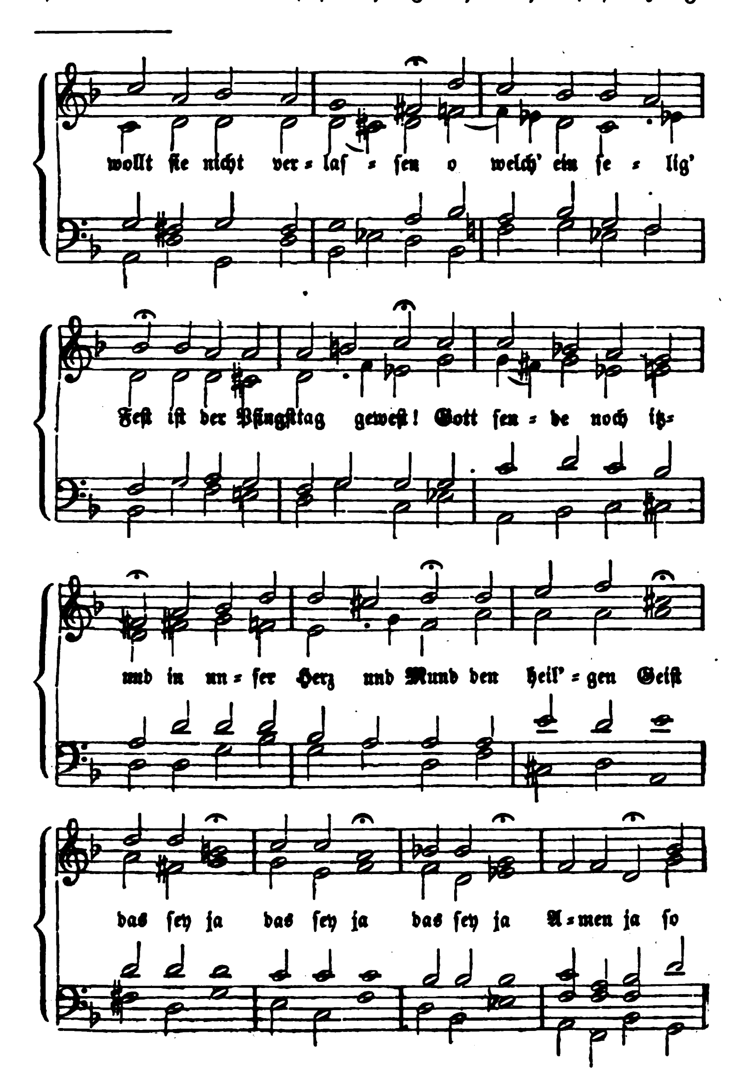
Der Melodieen Eccards, die das Reinhard-Jensensche Choralbuch und dessen ergänzender Anhang uns bietet, sind 7, wie bereits bemerkt. Jenes giebt deren zwei: (N. 9.) „Gar lustig jubiliren" — ursprünglich „Freut euch ihr Christen alle" ꝛc. auf das Fest der Himmelfahrt (in Eccards und Stobäus' Festliedern II. 8., unter den Beispielen zu dem zweiten Theile des evangelischen Kirchengesanges N. 223.), und (N. 165.) „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" (N. 12. des ersten Theils der 5stimm. Kirchenlieder Eccards [1597], Ev. K.G. I. N. 125; gewöhnlich, aber mit Unrecht, dem Erythräus zugeschrieben). Beide Singweisen erscheinen hier ohne die ihrer Urgestalt eigenthümlichen, mannichfachen Rhythmen, in Tönen von gleicher Geltung. Weniger wird eine solche Umgestalung uns befremden bei den Melodieen, die der Anhang jenes Choralbuches diesen zweien hinzugefügt, weil die Tonsätze, denen sie angehören, ursprünglich dem Chorgesange bestimmt waren, nicht dem kirchlichen Gesange der Gemeine, eines Anbequemens also bedürfen konnten. Eine Ausnahme davon macht allein die Weise des Liedes: „Die

Propheten haben prophezeit" (Eccards und Stobäus' Kirchenlieder, 1634, N. 14. Choralb. N. 11.); die übrigen alle sind aus den Festliedern entlehnt: (N. 17.) „Weil unser Trost, Herr Jesus Christ" ꝛc. F.L. II. 5.; (25.) „Der heilig' Geist vom Himmel kam" ꝛc. (F.L. II. 10. Ev. K.G. I. Beisp. 148.); (30.) „Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit" ꝛc. (F.L. II. 21. Ev. K.G. I. Beisp. 149.); (31.) „Nachdem die Sonn' beschlossen" ꝛc. (F.L. I. 15. Ev. K.G. I. Beisp. 150.). Zwei dieser Melodieen (N. 25. und 30. des Anhanges) sind als Beispiele der Art ihrer Umgestaltung für den allgemeinen Kirchengesang hier beigefügt; *) vergleiche man sie danach mit ihrer Urgestalt, in der die Beispiele zum ersten Bande meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang sie mittheilen. Verhehlen werden wir uns nicht können, daß sie durch dieses Anbequemen von ihrer Eigenthüm-

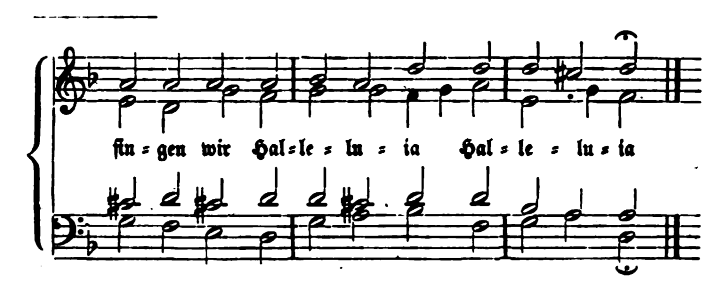
*) N. 25. (Feierlich. — Mit der unrichtigen Angabe: Wahrscheinlich von Joachim a Burgk. 1580 Cantor zu Mühlhausen in Thüringen.)
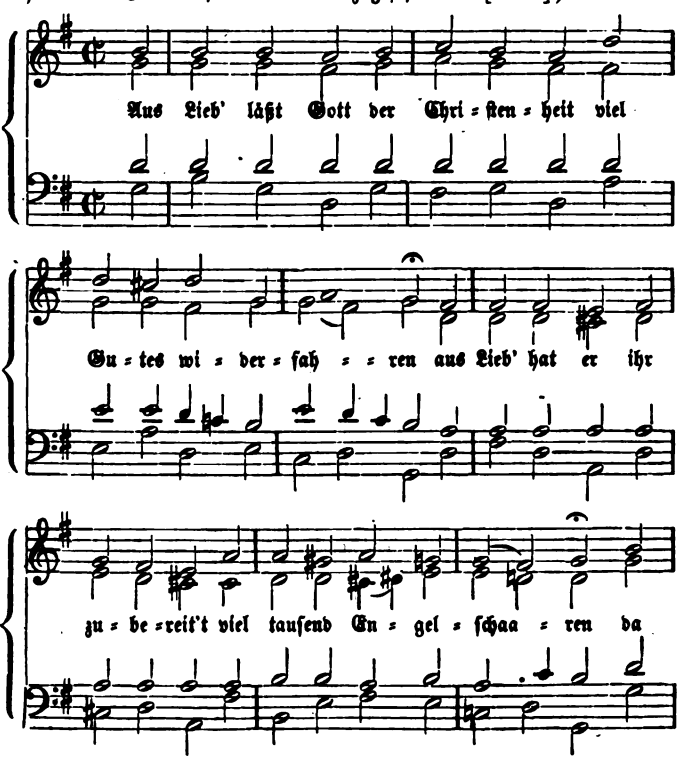


lichkeit viel eingebüßt haben; dennoch bleibt es anziehend zu sehen, in welcher Art die Gemeine das durch öfteres Anhören ihr lieb Gewordene auch für thätige Theilnahme sich anzueig-
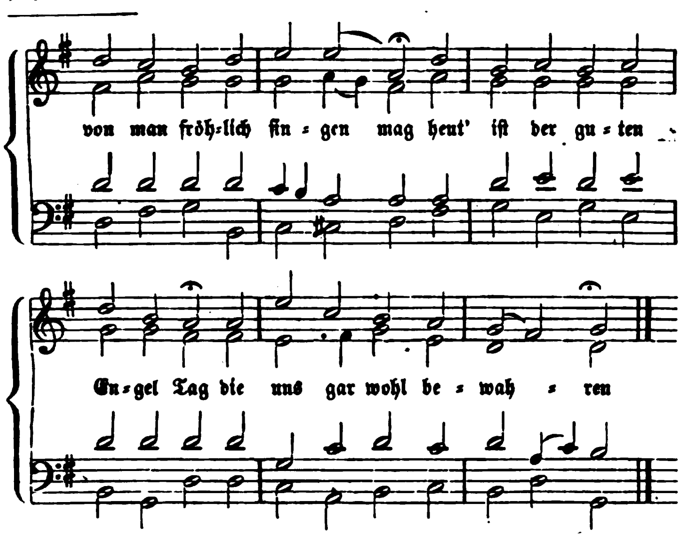


nen bestrebt gewesen ist, und wie durch diesen schwachen Faden eines lebendigen Zusammenhanges zuletzt doch ein Mittel ge-



N. 30. (Sanft=innig beginnend, aber im zweiten Theile sich froh erhebend. — Zu Unrecht dem Stobäus zugeschrieben. [1640.])



boten wird, den edlen Meister, dessen Andenken dadurch erhalten wurde, zu der vollen Anerkennung zu bringen, die er in so hohem Maaße verdient. *)



*) Der Vollständigkeit wegen füge ich hier noch ein Verzeichniß derjenigen Melodieen des Reinhard-Jeusenschen Choralbuches bei, welche nach urkundlichen Quellen von Meistern der durch Eccard gegründeten Preußischen Tonschule herrühren, unter Angabe dieser Quellen, und des Ortes, wo man einige dieser Melodieen unter den Beispielen zu meinem Werke über den evangelischen Kirchengesang finden kann.

I. Melodieen von Stobäus.

A. Choralbuch:

50. Ach Gott und Herr rc.	Neuerfundene Mel. für dieses Lied. 1638, in einem gelegentlichen Tonsatze, auf das Ableben der Katharina Halbach.
156. Es ist gewiß ein' große Gnad rc.	1612; zu einem Hochzeitliede für die Vermählung Johanns Greif mit Catharina Michels: „Es ist gewiß ein' große Lieb' die Braut und Bräut'gam übet“ rc.
173. Du siehest Mensch, wie fort und fort rc.	1640; Gedächtnißlied auf das Absterben Caspars von Leßgewang.

B. Anhang.

6. Im finstern Stall, o Wunder groß rc.	Festlieder I. 14; Ev. K.G. II. Beisp. N. 45.

7. Nun laßt uns mit den Engelein ꝛc.	Festlieder I. 13; Ev. K.G. II. Beisp. N. 46.
20. Der Herr fährt auf mit Lobgesang ꝛc.	„ II. 9; Ev. K.G. II. Beisp. N. 48.
33. Trau'rt nicht, ihr Christen gut ꝛc. 35. (S. auch 160. in verbesserter Gestalt.) Ich schlaf' in meinem Kämmerlein ꝛc.	1634; Eccards und Stobäus' Kirchengesänge, N. 96. 97.
145. Wenn deine Christenheit ꝛc.	Festlieder II. (1644) N. 22.
149. Wie ist Gott abermahl ꝛc.	1642; Gelegenheitsgesang auf den Tod der Anna Witpohl.

II. Melodieen von Heinrich Albert.

A. Choralbuch.

92. Gott des Himmels und der Erden ꝛc.	Arien V. 4. Ev. K.G. II. Beisp. 66.
126. Was willst du armes Leben ꝛc.	„ III. 4.
155. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht ꝛc.	„ VII. 12. „ „ II. „ 68.
158. Einen guten Kampf hab' ich ꝛc.	„ I. 3.
164. Ich steh' in Angst und Pein ꝛc.	„ IV. 5. „ „ II. „ 69.
174. Schöner Himmelssaal ꝛc.	1649; Grablied für Ursula Jacobi, geb. Vogt.

B. Anhang.

4. Unser Heil ist kommen ꝛc.	Arien IV. 7. Der ursprüngliche Tonsatz, also auch die Melodie, rührt von Antoine Boesset her, der beides zu einem französischen Liede erfand: Du plus doux de ses traits Amour blesse mon coeur etc. Das deutsche Lied ist von Albert, der es diesem unveränderten Tonsatze anbequemt hat.
58. Mein Dankopfer, Herr, ich bringe ꝛc.	Arien I. 5. Ev. K.G. II. Beisp. 64.
89. O Christe, Schutzherr deiner Glieder ꝛc.	„ V. 5. „ „ II. „ 67.

III. Johann Sebastiani.

Choralbuch.

26. Was soll ich liebster Jesu dir ꝛc.	Schlußlied seiner Passion, 1672.

Auch die Nummern des Choralbuches: 176. Selig' Ewigkeit ꝛc. und 177. O wie selig seid ihr doch ihr Frommen ꝛc., werden als Hervorbringungen der Preußischen Tonschule genannt. N. 176. kommt allerdings mit einer Melodie Kaldenbachs vor, die jedoch der des Choralbuchs nicht übereinstimmt; N. 177. hat Stobäus 5stimmig gesetzt, die Melodie gehört aber nicht ihm an, sondern ist einem viel älteren Liede entlehnt: „Jesus Christus unser Herr und Heiland" ꝛc. S. Ev. K.G. II. Beisp. 52. Von andern Melodieen die das Choralbuch als preußische nennt, war ich die Quellen aufzufinden außer Stande.

IV.

Melchior Vulpius
und die von ihm erfundenen Kirchenmelodieen.

(S. Ev. K.G. Th. I. S. 378.)

Melchior Vulpius, zu Wasungen 1560 geboren, sieben Jahre später als Johann Eccard, starb 1616 zu Weimar, überlebte diesen also noch fünf Jahre und erreichte ein Alter von 56 Jahren. Seine Kirchengesänge, eingeleitet durch eine Vorrede vom 17. December 1603 und durch die später mitzutheilende Widmung des Verfassers vom Neujahrstage 1604, erschienen in diesem Jahre zum erstenmale, und dann später verbessert und vermehrt zum zweitenmale 1609. Der Titel der früheren Ausgabe lautet folgendergestalt:

Kirchen Gesenng | und Geistliche Lieder, D. Martini | Lutheri vnd anderer frommen Christen, so | in der Christlichen Gemeine zu Weymar vnd de- | roselben zugethanen, auch sonsten zu singen | gebreuchlich. | Mit vier, etliche mit fünff stimmen, | nicht allein auf eine, sondern des mehrer- | theils auff zwey oder dreyerley art, mit besonderm | fleis contrapuncts weise also gesetzt, daß sie nicht | wol besser können gesetzt werden, vnd im Dis- | cant der Choral richtig vnd eigentlich | behalten. | Mit einer Vorrede Doctoris Antonij | Probi, Weymarischen Superintendentis | generalis. | Durch | Melchiorem Vulpium, Canto- | rem zu Weymar. | Leipzig, | Cum Gratia & Privilegio Saxonico. | In Verlag Heinrich Birnstiels Buchh. in Erffurt. | Im Jar M. DC. iiij.

Es folgt „Doctoris Antonij Probi Christliche Vorrede." | (vom 17. Decbr. 1603), ganz übereinstimmend der, der späteren Ausgabe von 1609 voranstehenden. Dieser schliesst sich die Vorrede des Autors an, von der späteren abweichend. Sie lautet:

„Den Ehrwirdigen, Hoch vnd Wolgelahrten Herren, Doctoribus, Magistris, vorgesatzten Superintendenten, Adjunctis vnnd andern Ecclesiae Ministris, der Christlichen Gemeinden zu Weymar, Jehn (Jena), Altenburg, Salfelt, Orlamünd, Königsberg in Francken, vnnd deren allerseits zugethanen, meinen großgünstigen Herrn vnd förderern.

Ehrwirdige, Hoch vñ Wolgelahrte, Großgünstige Herrn vnd Förderer, vnser HErr vnd Heiland Christus Jesus, fellet Luc. am 19. vber den Knecht, so sein vertrautes Pfund im Schweißtuch behalten, vnd vber den so Matth. am 25. seinen eingegebenen Centner in die Erden vergraben, ein schweres vnd schreckliches Vrtheil, welchem zu entfliehen ein jeder gleubiger Christ, an seinem ort höchstes fleisses sich bemühen solle: Dieses hab ich offt bey mir bewogen, vnd das pfündlein, so mir von Christo vertrawet, nit verscharren oder im schweißtuch behalten, sondern, etwas damit zu gewinnen, aus thun wollen, in dem ich fast in Jahresfrist zweene theil meiner Lateinischen cantionen mehrestheils aus den gewöhnlichen Sonntags Euangelien vnnd Psalmis Davidicis genommen, in öffentlichen truck verfertigen lassen, welche vielen der Musicen liebhabern nicht unangenehm seyn werden.

Weil ich aber von etlichen angelanget, mein von Christo mir befohlenes Pfund auch in den Kirchengesängen, so von dem Herrn Doctori Martino Luthero, vnd andern frommen der reinen Lehr zugethanen Christen gemacht, vnd in den Christlichen Kirchen zu singen vblichen, auszuwenden vnd in druck zu geben:

Habe ich solchem anlangen, durch gutdüncken vnd einrathen vornehmer gelehrter Leute, besonders aber des Ehrwirdigen, hoch vnd wolgelahrten Herrn, Antonii Probi der heiligen Schrift Doctoris, Weymarischen kreises generalis Superintendentis vigilantissimi, raum geben wollen, mich derowegen darüber gemacht, vnd die vornembsten so in reinen Gesangbüchlein zu finden, vnnd vornemlichen in der Weymarischen Kirchen, vnd derselben zugethanen gesungen werden, fein richtig contrapuncts weise, mit gantzem im Discant behaltenen Choral, mit 4, etliche wenige mit 5 stimmen fleissig gesetzt, vnnd durch den öffentlichen Druck Publiciret.

So sich aber etliche fänden die sagen möchten, es were vnuonnöhten gewesen, daß ich, oder ein anderer, diese arbeit auff mich genommen, weil solche Kirchengesänge ohne das von vielen erfahrnen und bewerthen Musicis *) wol vnnd fleissig gesetzt, an denen fast jederman ein genügen vnd gefallen hette: gebe ich denen zur antwort, daß ob ich schon bekenne, daß jhrer viel hierinnen jhr vertrautes pfündlein wol ja also außgewendet, daß nicht uon nöhten, daß andere mehr ihr Pfündlein forthin auff dieses, sondern vielmehr auff was anders außwendeten: habe ich doch solche arbeit auff mich zu nehmen, ohne verachtung anderer Compositiones, vnd ohne ruhm zu erlangen, aus diesen vrsachen nicht vbergehen wollen.

Erstlichen, daß einem jeden mit seinem Pfunde, so gut als es jhm verliehen, zu handeln, vnd etwas damit zu gewinnen, befohlen.

Zum andern, daß etliche Melodeyen, so in vnserm Kirch-

*) 1586 Lucas Osiander; 1594 Samuel Marschall; 1597 Johann Eccard; 1597 Seth Calvisius; 1599 Andreas Raselius; 1601 Bartholomäus Gesius; 1603 Schott ꝛc.

spiel vblichen gar nicht, etliche aber mit verendern clausulis zu finden, vnd nicht ohne confusiones können gebraucht werden.

Zum dritten, weil etliche herrliche Melodeyen wol werth, daß sie nit ein, sondern zwey oder dreymal gesetzt, vñ zusammen in ein Büchlein gebracht würden, habe ich dasselbe in acht genommen, vnd durch verleihung Gottes, vñ nach güte der Melodeyen verrichtet, vnd also gleichsam ein vollkommenes werklein verfertiget: Hoffent es werde ein jeder liebhaber der Musicen vnnd andächtiger Christ, dieses mein vornehmen, in Betrachtung angezogenen vrsachen, mir nicht vbel deuten, sondern vielmehr ein Christliches und rechtmessiges vrtheil davon zu fellen wissen.

Wenn aber meiner gnedigsten vnd gnedigen hohen Obrigkeit, den ersten theil meiner cantionen vnterthenigst, den andern aber, den Gestrengen, Edelen, Ehrnuesten Hoch vnd Wolgelahrten derselben Herrn Rähten, meinen hochgünstigen Herrn vnd Förderern, ich zugeschrieben: als wil diese Kirchengesänge ich dahin dediciren vnd consecriren, dauon sie den Namen vnd dahin sie gehören, vnnd am meisten, zur ehre Gottes gebraucht werden, nemlich der Christlichen Kirchen, beuor aber, der Weymarischen, Jenischen, Altenburgischen, Salfeldischen, Orlamündischen, Königsbergischen, vnd deren allerseits zugehörigen, Christlicher wolmeinung zugeschrieben haben, freundlich höchstes fleisses bittente, die Ehrwirdigen, hoch vnd wolgelahrten Herrn Doctores, Superintendenten, Magistri vnd andere des Ehrwirdigen Ministerij Magistri, wollen es im Besten, als es denn gemeynet, vermercken, vñ meine großgünstige Herrn und Förderer seyn vnd bleiben. Weymar, am tage der Beschneidung vnsers HErn vnd Heylands Jesu Christi des 1604. Jahrs.

E. E. E. A. G. vnd H.

vnterdienstlicher

Melchior Vulpius Cantor daselbst."
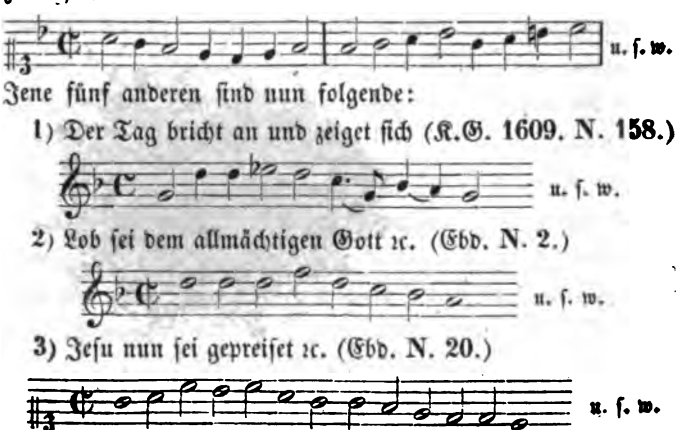
Es folgt dann ein zweiter Titel: „KIrchen Gesenge | vnnd Geistliche Lieder, D. | Martini Lutheri vnnd anderer from-|men Christen, so in der Christlichen Gemeine | zu Weymar vnnd deroselben zuge-|thanen, auch sonsten zu singen | gebreuchlich. | Mit vier, etliche mit fünff | stimmen, nicht allein auff eine, son-| dern des mehrentheils auff zwey oder dreyer-|ley art, mit besonderm fleis contrapuncts | weise also gesetzt, daß sie nicht wol besser kön-|ten gesetzt werden, vnnd im Discant | der Choral richtig vnd eigentlich | behalten. | durch | Melchiorem Vulpium Canto-|rem zu Weymar.“ | Diesem schließen sich die Gesänge an: 80 Melodieen und 140 Tonsätze, nicht numerirt, auf 275 Blättern, mit Blattzahlen bezeichnet. Blatt 276. 277 enthalten ein *alphabetisches* Register (dem nur die Lieder „Komm Gott Schöpfer heil. Geist“ und „Christum wir sollen loben schon“ fehlen); Bl. 278 endlich die Errata.

Aus der wörtlich mitgetheilten Vorrede ist nicht zu entnehmen, daß Vulpius der Urheber einer der von ihm gesetzten Melodieen sei: auch seine spätere vom 1. Mai 1609 läßt nicht darauf schließen; sie ist nur ein Auszug der früheren, als Widmung an andere Gönner gerichtet, und etwas weitläufiger in der Ansprache an dieselben. Eben so wenig enthalten darüber die Encomia der späteren Ausgabe. „Johannes Textor, Vinariensis Scholae Collega“ rühmt dem Setzer nach: Superum ut tua vox mage mulceat aures, — Dat symphoniacos V u l p i u s, ecce modos etc., was nur von dem Tonsatze zu verstehen ist; ein zweites Encomium beginnt: Harmoniâ populi mulcebat Vulpius aures etc. und fährt in gleichem Sinne fort; so auch in zwei anderen lateinischen Ehrengedichten „Balthasar Weis auctoris collega“. „Balthasar Thammius, Rochlicio-Misnus L. L. Stud.“ anagrammatisirt (nicht glücklich) Melchior Vulpius in Hei i, polus lucrum (!) und stellt ihn in einem lateinischen

Gedichte neben Lindemann, Francus (M. Frank), Praetorius (Hieronymus), ihn lobend, daß er pia cantica ausgehen lasse, mit der spurca Venus und dem spurco Priapo sich nichts zu thun mache.

Dennoch läßt sich die Annahme vertheidigen, daß einige der von Vulpius mehrstimmig gesetzten Melodieen von ihm auch als Sänger herrühren; doch hat man die Mehrzahl derselben nicht in der früheren Ausgabe von 1604, sondern der späteren von 1609 zu suchen. Diese enthält 157 Melodieen mit 266 Tonsätzen, also fast doppelt so viel als die 80 Melodieen und 140 Tonsätze der früheren. Diese letzten sind der Mehrzahl nach umgearbeitet, mit anderen vertauscht, einige auch ganz ausgemerzt; von den Melodieen der früheren fehlt der späteren nur eine einzige, die des ebenfalls mangelnden Liedes: „Vergebens ist all' Müh und Kost" 2c.

In dieser Ausgabe von 1609 erscheinen nun fünf Singweisen, die in älteren und gleichzeitigen Melodieenbüchern nicht angetroffen werden; die frühere Ausgabe von 1604 enthält nur eine solche zu einem viel älteren Liede: „Weltlich Ehr' und zeitlich Gut" 2c.



u. s. w.

Jene fünf anderen sind nun folgende:

1) Der Tag bricht an und zeiget sich (K.G. 1609. N. 158.)

u. s. w.

2) Lob sei dem allmächtigen Gott 2c. (Ebd. N. 2.)

u. s. w.

3) Jesu nun sei gepreiset 2c. (Ebd. N. 20.)

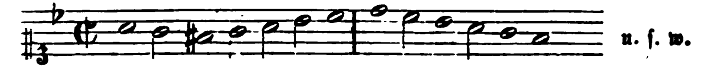
u. s. w.

4) Christus der ist mein Leben ꝛc. (Ebd. 148.)



u. s. w.

5) Jesu Kreuz, Leiden und Pein ꝛc. (Ebd. 33.)



u. s. w.

Neben allen diesen Melodieen nur (N. 4. ausgenommen) waren noch andere zuvor in Übung, ihre Lieder auch bereits vor 1604 gebräuchlich, wo Vulpius' Kirchengesänge zuerst erschienen. Es könnte daher seyn, daß jene zu denjenigen Singweisen gehören, deren seine Vorrede zu der früheren Ausgabe seines Werkes gedenkt: zu denen, die dem Weimarischen Kirchspiele eigenthümlich waren, und sich nicht über dasselbe hinaus verbreitet hatten, von ihm daher nur zum erstenmale mehrstimmig gesetzt, doch nicht erfunden waren; eine Voraussetzung, die, wie gesagt, bei N. 4. nicht stattfindet. Allein jene Melodieen können deshalb immer auch ihm als Urheber angehören, durch ihn örtlich allgemeiner geworden seyn; nur ihre geringe Anzahl mochte ihn abgehalten haben, sich seiner Urheberschaft zu rühmen, wenn es auch nicht eben aus Bescheidenheit geschah, die wir ihm nicht nachrühmen können, wenn er von sich sagt (sogar zweimal), er habe die Melodieen „mit besonderem Fleiße contrapunktsweise also gesetzt, daß sie nicht wohl besser können gesetzt werden"; zumal dieser Behauptung nicht einmal beizustimmen ist, eben wie auch „das richtige und eigentliche Behalten des Chorales im Discant" kein Vorzug geblieben ist, weil derselbe durch die zweite Stimme häufig überstiegen wird.

Gegen die unter N. 4. angeführte Melodie erheben sich keine Zweifel, daß sie von Vulpius herrühre; die gegen die

übrigen obwaltenden dürften wir für beseitigt halten, und sonach alle sechs genannten Weisen als von Vulpius gesungene annehmen, bis ein anderer Urheber derselben urkundlich ermittelt wird.

V.

Johann Klaj und Johann Stade in der St. Sebalds-Kirche zu Nürnberg, 1644—1650; ihr Verhältniß zu dem Oratorium in der evangelischen Kirche.

Eine schätzbare Schrift der letztverflossenen Zeit, „Tittmanns kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Culturgeschichte“ (Göttingen 1847) deren erster Theil sich mit der aus der Pegnitzschäferei hervorgegangenen Nürnberger Dichterschule des siebzehnten Jahrhunderts beschäftigt, namentlich mit Harsdörfer, Klaj und Birken, läßt uns in den von Klaj in der Hauptkirche St. Sebald zu Nürnberg während der letzten Jahre des dreißigjährigen Krieges gehaltenen Vorträgen, die bald Tragödien und Freudenspiele, bald Trauerreden und Freudengedichte von ihm geheißen wurden, die Uranfänge der in Deutschland sich wiederbelebenden dramatischen Kunst erblicken. Der Verfasser jener Schrift weis't darauf hin daß diese Vorträge mit Instrumentenspiel und Gesang eingeleitet und durchwebt gewesen, und nachdem er davon einzelne Beispiele angeführt, fährt er fort: „Geben wir uns Mühe den Stücken ihre ästhetische Stellung im Drama anzuweisen, so werden wir an eine der ältesten und eine der neuesten seiner Gestalten erinnert: die

alten kirchlichen Mysterien und das moderne Melodrama. (Th. I. S. 167. 168.) Wir sehen darin etwa eine Vereinigung von Deklamation und Gesang, wie sie in der neueren Zeit im Oratorium eingeführt ist." (S. 164. Ebd.) Dennoch will er mit Recht solche Aufführungen nicht für Dramen gelten lassen, sondern nur eine belebtere Form poetischer Reden darin erkennen. Er bemerkt, die ihnen zu Grunde liegende Handlung gehe in ferner Zeit vor, in fernen Gegenden, ja in überirdischen Räumen und unter überirdischen Wesen; an die Möglichkeit sie wirklich auf den Schauplatz zu bringen sei dabei gar nicht gedacht. Der Dichter sei der einzige Zuschauer des Drama; in phantastischer Verzückung schaue er dasselbe, berichte von dem Gehörten, beschreibe poetisch das Gesehene; er sei der Mittler jener übersinnlichen Gestalten und Stimmen zu der Gemeine. Nachdem er nun eine Reihe von dergleichen aus dem Leben Jesu geschöpfter Visionen, welche die bedeutsamsten Momente desselben zu verherrlichen bestimmt gewesen, uns vorübergeführt, ihren Hauptfehler in dem buntscheckigen, überladenen Wesen gefunden hat, an dem sie alle krankten, nennt er (S. 178) sie „Versuche, den einförmigen protestantischen Cultus durch die ästhetischen Mittel der Poesie und Musik zu beleben".

Wir finden durch diese Berichte, diese Urtheile, uns zu näherer Prüfung angeregt: ob auf die besprochenen sogenannten Freudenspiele und Tragödien, Trauerreden und Freudengedichte, vielleicht die Form des musikalischen Gottesdienstes während der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zurückzuführen sei, namentlich die weitere Fortbildung des Oratoriums, das damals in der evangelischen Kirche Deutschlands einen wesentlichen Theil desselben bildete? und widmen den Ergebnissen dieser Forschung die folgenden Blätter.

Wenn der geehrte Verfasser in den Klajschen s. g. Dramen Versuche der Belebung des einförmigen protestantischen Cultus durch die ästhetischen Mittel der Poesie und Musik findet, so können wir ihm darin nicht beipflichten. Abgesehen davon, ob der evangelische Gottesdienst einer solchen Belebung bedurft habe, so standen jene Dramen doch mit demselben in gar keinem wesentlichen Zusammenhange. Sie wurden allerdings in der Kirche vorgetragen, jedoch nachdem der Gottesdienst bereits geendiget war. Die Einladungen zu ihnen geschahen zwar durch den Pfarrer der Hauptkirche zu St. Sebald, den hochgeachteten J. Michael Dilherr, allein die ihnen gebührende Stelle war in den öffentlichen Anschlägen desselben mit Bestimmtheit angegeben. So ladet er (am Xj des Jenners M. D. C. XXXXV) zu Klaj's Herodes ein mit den deutschen Reimen:

Kommt denn, wenn morgen früh ist Chor und Predigt aus
und alles Christenvolk sich wieder fügt nach Haus;

und lateinisch:

adeste, cum soluta concione cras
coetus Dei templo domum rediverit.

Am 29. Tage des Lenzenmonats im Jahre 1645 ruft er die Zuhörer zu Klaj's leidendem Christus mit folgenden Versen zusammen:

O todgeborner Mensch, komm, schau das Heil der Welt,
den höchsten GOTTES SOHN, an deine Statt gestellt
an das verfluchte Holz, durch deine Missethat.
Bedenk die Marterquaal die er gelitten hat!
Ein teutsches Andachtlied, das Geist und Feuer hegt,
dadurch dein Sinn entzündt, die Himmelsflamm erregt,
wird KLAJ, mit Lorbeerlaub bezieret, singen vor,
wenn morgen ist geendt die Predigt und der Chor.

Weniger deutlich lateinisch:

Praeibit ornatus comas virente laura CLAJUS entheô carmine, cum Praeco cras quieverit, Germanico.

Wir können nur annehmen, daß dergleichen Darstellungen an die Stelle des Meistersingens getreten seien. Schon um Vieles früher wurde dieses zu Nürnberg in der Catharinenkirche nach beendigtem Hauptgottesdienste gehalten und durfte seine Stelle im Gotteshause deshalb finden, weil nur geistliche Aufgaben dabei geduldet wurden. Nunmehr sollte statt des Meistergesanges die neue kunstgründige Poesie unter gleicher Bedingung in die Hauptkirche eingeführt werden, mit so höherer Berechtigung, als der hochgeachtete Dilherr ihr deren Pforten öffnete, der erste Geistliche Nürnbergs und geschätzte Dichter von Kirchenliedern; der, wenn auch nicht Mitglied des Blumenordens, dem der Urheber jener Dramen angehörte, doch von den Blumengenossen hochverehrt, ja nach seinem Hinscheiden fast gleich ihrem Haupte gefeiert wurde. Von dem Gottesdienste und seiner Belebung war bei diesen Darstellungen nicht die Rede, nur von Förderung geistlicher dramatischer Dichtung, deren hoher Würde man kaum einen anderen Raum für angemessen erachtete, als den der vornehmsten Kirche der alten Reichsstadt.

Finden wir uns demnach veranlaßt die Behauptung zu bestreiten, als habe es hier einem Versuche gegolten, den protestantischen Gottesdienst, den so Mancher trocken, farblos, einförmig zu schelten pflegt, durch ästhetische Mittel zu beleben, ganz abgesehen von der Frage, ob auf diesem Wege überall eine wesentliche, wahrhafte Belebung desselben zu erreichen gewesen sei; so bleibt uns noch jener zweite Ausspruch näher zu prüfen: ob in ihnen etwas derjenigen dichterisch-musikalischen Form, die wir Oratorium nennen, sich Näherndes zu finden sei? und da diese in der That eine Zeitlang in der evangelischen Kirche hei-

misch gewesen, ob nicht in anderem Sinne von jenen dem Drama genäherten Dichtungen dennoch gesagt werden dürfe, daß sie zu dergleichen Versuchen den ersten Anstoß gegeben?

Um uns darüber zu entscheiden haben wir bei aller Ausführlichkeit der Berichte unseres Verfassers über die Klajschen Dramen, dieselben von unserem Gesichtspunkte aus abermals zu betrachten. Dabei beschränken wir uns auf diejenigen, die durch eigene Anschauung uns bekannt geworden sind. Aus den Erzählungen unseres Verfassers von den übrigen entnehmen wir nur dasjenige, was zu Ergänzung der unsrigen, zu besserer Begründung unseres Urtheils dienlich ist. Wir beginnen mit der Tragödie „Herodes der Kindermörder" da sie die heilige Vorgeschichte erzählt, und den zur Verherrlichung Christi gereichenden Festdarstellungen als Einleitung dient.

Dieses Trauerspiel wurde am 11. Januar 1645 in der St. Sebaldskirche zu Nürnberg durch Klaj vorgetragen, und noch in demselben Jahre dem Drucke übergeben. Am Schlusse der ihm angehängten Anmerkungen, denen ein Brief Harsdörfers an Klaj über dessen Werk, und zwei Lobgedichte Sigismunds von Birken und Rudolf Carl Gellers folgen, finden wir die allgemeine Bemerkung: „dieses Trauergedicht ist mit einer beweglichen Musik angefangen, gesondert und geendet worden". War es Instrumental- oder Gesangsmusik? ist nicht gesagt. Das Gedicht selbst hebt an mit einem Liede der Weisen aus dem Morgenlande, „dem neugebornen JESULEIN zu Ehren" rc. Es wird durch drei daktylische, vierzeilige Strophen gebildet, denen eine vierte abweichenden Baues sich anschließt, von zwei längeren und acht kürzeren daktylischen Zeilen, eine Art Abgesang im Verhältniß zu dem Ganzen, wenn wir die vorangehenden drei übereinstimmenden Strophen als Stollen des Aufgesanges betrachten. Möglich ist, daß

dieses Lied durch drei Männerstimmen abgesungen wurde, und so den Vortrag des Gedichtes eingeleitet hat; der Druck ergiebt darüber nichts. Nun wird eine prosaische Erzählung angeschlossen, aus der einzelne, meist affectvolle Reden der Theilnehmer an der Handlung in gereimten Zeilen mancherlei Maaßes sich hervorheben; eine Erzählung die den gesungenen Vortrag unmittelbar ausschließt, Reden, die höchstens für gesteigerte Deklamation geeignet sind. Im weiteren Verfolge erscheint dem verzweifelnden Wütherich, dessen Unthaten jene Erzählung uns vorüberführt, das Schemen seiner von ihm hingemordeten Gattin Mariamne, und es erheben sich dräuende Plagegeister gegen ihn; die sieben vierzeiligen iambischen Strophen mit denen Mariamne ihn anredet, lassen den Gesang zu, weniger die um Vieles längeren, künstlicher zusammengesetzten Strophen mit denen jene Rachegestalten auf ihn eindringen; hier ist wohl die Deklamation vorgezogen worden um den Worten und dem Versbau volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Ein Gleiches geschahe auch wahrscheinlich bei den folgenden, übertrieben leidenschaftlichen, mannichfach das Maaß wechselnden Reden des Herodes. So, mit prosaischer Erzählung und poetischer Rede wechselnd geht das Ganze dahin, bis zu 14 vierzeiligen, iambischen, es beschließenden Strophen von ähnlichem Baue als die der Mariamne in den Mund gelegten; in diesen Strophen überschütten die Bethlehemitischen Weiber, die Mütter der durch Herodes geschlachteten Kinder, den Mörder mit Verwünschungen und Flüchen, die von pöbelhaften Schimpfnamen strotzen. Ob dergleichen gesungen wurde, muß dahin gestellt bleiben.

Nach diesem Schlusse seines Gedichtes wendet sich der Dichter gegen seine Zuhörer, sie also anredend: „ich zweifle nicht, werthe Zuhörer, daß ihr über die erschreckliche, zuvor unerhörte Blutmordthat des Herodes erstaunet, den Tyrannen

in euren Herzen verfluchet und vor ihm greulet. Aber sehet Euch ein wenig mit mir üm, hauset nicht eben eine solche wüthende Kriegsgurgel in unserem teutschen Vaterlande?

Gott sei es gesagt
Vnd geklagt,
Es blinken die Degen, entrissen der Scheiden,
Gerichtet, gefeget, geschärfet zu schneiden!

Daher bricht Teutschland ihr mütterliches Hertz, daß sie uns ihr gebranntes Hertzeleid wehmüthig also entwirft" ꝛc. wo nun acht siebenzeilige Strophen sich anschließen, mit einem Aufgesange von zwei längeren, einem Abgesange von fünf kürzeren Zeilen: der Klagegesang des bedrückten, geängsteten Deutschlands. Nach dessen Schlusse tritt der Dichter wiederum ein, mit folgenden Worten: „Wir, wie wir alle das bluttriefende Winseln des Teutschlandes beherzigen, also lasset uns bitten und beten, daß der Höchste diesen und unsern allerseits folgenden Wunsch erhören wolle:

Gott segne dich du schöne Stadt, das Hertze teutscher Erden,
Vnd die darin den Göttern gleich, die höch geehret werden" ꝛc.

ein Segenswunsch für Nürnberg in zwei den vorangehenden gleichgebildeten Strophen, der, sei es ein- oder mehrstimmig, zum Beschlusse gesungen worden seyn mag.

Ob von einem Gedichte dieser Art bei mangelndem Zusammenhange mit dem Gottesdienste, irgendwie Einfluß auf dessen Gestaltung und Belebung habe erwartet werden können, wollen wir nicht erst fragen. Auch war diese ganze deklamatorische Unterhaltung, wenn immerhin aus der heiligen Geschichte theils unmittelbar geschöpft, theils mit ihr zusammenhängend, offenbar einem anderen Publikum bestimmt, als der Gemeine, die zu dem vorangegangenen Gottesdienste versammelt gewesen war, und nach deren Entfernung dieselbe erst beginnen sollte.

Eben so wenig aber war das Vorgetragene geeignet auf bisher noch nicht angebahnte Entwicklung einer neuen tonkünstlerischen Form hinzuwirken. Was wir bei unserem Trauergedichte des gesungenen Vortrages fähig fanden, sind strophische Gesänge, die wohl in dem damals sich bildenden Style der geistlichen Arie den Hörern entgegengebracht wurden; in wiefern noch für eine andere Art musikalischer Behandlung Veranlassung geboten war, ob diese eine neue gewesen, oder eine nur auf solche Darstellungen übertragene, werden wir am Schlusse unserer Betrachtung zu untersuchen haben.

Klaj's Freudengedicht „der seligmachenden Geburt Christi zu Ehren gesungen", zu Nürnberg 1650 gedruckt, ist mir nicht vor Augen gekommen; ich muß mich mit der Einschaltung desjenigen begnügen, was unser Verfasser über die Mitwirkung des Gesanges und Instrumentenspieles bei demselben berichtet. Er bemerkt: Maria singe hier allein, von drei Violen und einer Laute begleitet; „außerdem (fährt er fort) sind im Verlaufe der Vorstellung zuweilen musikalische Scenen eingelegt; so ein Solo für Tenor mit zwei Flöten, und ein Duett für zwei Tenore mit Krummhörnern".

Das nächste in der Reihe der Klajschen Dramen, dessen eigene Anschauung mir gewährt war, ist sein leidender Christus. *) Er ist acht Gönnern des Dichters gewidmet; für unseren Zweck enthält diese Widmung nichts Erhebliches. Die Einladung Dilherrs zu dem Vortrage des Gedichtes haben wir bereits mitgetheilt. Ein Brief Harsdörfers an unsern Dichter (S. 34) enthält die Bemerkung: „die Chöre in diesem Trauerspiele könnten in die Musik gesetzet, und wie bei den Griechen gebräuch-

*) Der leidende Christus, in einem Trauerspiele vorgestellet durch Johann Klaj, der H. Schrift Beflissenen und gekröntem Poeten. Nürnberg, in Verlegung Wolfgang Endters, Im Jahre M.D.C.X.L.V.

lich, wohlvernehmlich gesungen werden; nicht zweiffelns, es sollte dadurch in christlichen Herzen eine brünstige Andacht erwecket, und die Betrachtung dieses so wichtigen Inhaltes unauslöschlicher eingedrukket verbleiben.“ Daß der Dichter diese Andeutung nicht unbeachtet gelassen habe, ergeben die folgenden Anmerkungen (S. 40), wo es heißt: „Es sind die Chöre von dem kunstberühmten H. Staden mit anmuthigen und bewegenden Melodieen beseelet worden, die er künftig nebenst seinen andern vortrefflichen Werken an den Tag geben wird, welche zwischen denen Handlungen musiciret worden.“ Dieser Handlungen sind vier, und eine Anmerkung sagt uns „Inmitten (also wohl nach der zweiten Handlung) ist der Spruch Esa. am 63 traurig musiciret worden.“

Ein lyrisches Gedicht leitet das Ganze ein; ihm folgt, die erste Handlung beginnend, aus den Berichten der Evangelisten zusammengezogen, die Erzählung, wie Jesus nach dem Sprechen des Lobgesanges über den Bach Kidron nach dem Ölberge gewandelt sei. Hier wird er nun persönlich eingeführt, mit einem Selbstgespräch (soliloquium) in sechs 10zeiligen, iambischen Strophen; er endet es mit den Worten:

Es hat die heil'ge Zeit der Widder widerbracht,
Drüm wird das Osterlamm nach altem Brauch geschlacht',

und an diesen schließt sich der „Chor derer, die das Osterlamm essen“, vorzutragen (wie eine Anmerkung uns lehrt) „mit drey Altviolen und mit drei Altstimmen, daß eine vor, darnach zwey, und dann drey gesungen werden.“ Hiemit endet die erste Handlung; die zweite bringt uns zunächst die Reue des Petrus entgegen nach der Verleugnung des Herrn, durch einige Zeilen kurzen Berichtes eingeleitet; dann Pilatus und Kaiphas. Jenen, wie er mit Jesu hinausgehet zu den Juden, die nicht in das Richthaus eintreten, um nicht unrein zu wer-

den; diesen, wie er seine Kleider zerreißt, und Jesum der Gotteslästerung anklagt. Ein zweiter Chor schließt diese Handlung, der Chor der jüdischen Weiber; in acht sechszeiligen trochäischen Strophen klagen sie über Salems Entartung und sprechen die Hoffnung neuer Herrlichkeit derselben aus. Eine Anmerkung belehrt uns, dieser Chor sei mit gleichen Stimmen und Instrumenten wie der vorhergehende, doch abwechslungsweise vorgetragen worden.

Hier wird der Spruch aus dem 63. Capitel des Jesaias seine Stelle gefunden haben von Christo dem Keltertreter, durch den das Ganze in zwei Hälften geschieden wurde. Ihm folgte die dritte Handlung. Wie zuvor die Reue des Petrus, so wird uns nun die Gewissenspein des Judas vorübergeführt und seine Verzweiflung; wir sehen dann Pilatum wie ihm bangt vor dem stürmischen Andrange der Menge, wie er endlich ihrem Toben weicht, Barrabas los giebt, Jesum zur Kreuzigung überantwortet; kurze Sprüche unterbrechen den Vorgang. Ein dritter Chor tritt ein; es ist der Chor der jüdischen Weiber die nach dem Berichte des Lucas dem Herrn auf seinem letzten Gange begegneten. Sie klagen um ihn in vier zehnzeiligen trochäischen Strophen;*) seine Anrede an sie unterbricht ihren Gesang, den alsdann eine fünfte gleichartige Strophe beschließt. Dieser Chor wurde wieder mit drei Altviolen und drei Altstimmen in einem Wiederhalle abgesungen, sagt uns die Anmerkung.

An diesen Chor reiht sich die vierte und letzte Handlung, die Kreuzigung in sich begreifend und die Grablegung. Der Hauptmann bei dem Kreuze berichtet über das Geschehene, Johannes der Evangelist, der es selber gesehen, bezeugt den Bericht als wahr. Ein Chor der römischen Soldaten

*) 8, 4, 7, 4, 8, 4, 7, 8, 4, 7.

endet das Ganze. Er stellt Betrachtungen an über die Finsterniß bei Jesu Abscheiden, findet deren Veranlassung in dem Leiden des Gottessohnes, erkennt diesen als Mittler und Sündentilger, und bekennt reuig seine Übertretungen. Wir werden belehrt, daß dieser Chor mit einem Tenor, zwei Bässen, und drei tiefen Baßbombarden musicirt worden sei.

An dieses Trauergedicht schließt sich unmittelbar ein anderes Werk, mit der Aufschrift: Johann Klaj, der hochheiligen Gotteslehre Ergebenens und gekrönten Poetens Trauerrede über das Leiden seines Erlösers.*) Den in dem Ganzen herrschenden Ton bezeichnen gleich die ersten Worte der Zuschrift an Bartholome Wolfsberg, Rath und Sekretair Carl Gustavs, Pfalzgrafen bei Rhein ꝛc. nachmaligen Königs von Schweden. „Drei Dinge sind auf dem Erdboden (heißt es dort) die aller Macht mächtigst widerstreben, und alle Lebzeiten überleben: der Marmor, das Eisen und der Demant. Noch dennoch wird der harte Marmorstein von dem weichen Regenwasser außgehölet, das Feuer erweichet das Eisen, und den Demant zwinget das warme Bocksblut. Müßte demnach ein Christenherz härter denn ein Marmor, kälter denn ein Eisen, unbändiger als ein Demant seyn, welches nicht der Thränenregen, das hitzige Liebesfeuer und häufig vergossene Blut Jesu Christi, deß rechten Versöhnungsbockes, bewegen sollte“ ꝛc. und später: „Nicht Neues ist es ꝛc. daß wohl ehe die Bienen in den Leib eines Crucifixbildes Honig eingetragen, viel minder dieses, daß ein Streiter unter dem Blutfähnlein Christi Honig in dem Creuz-Aase deß Löwens vom Stamme Juda, wie ich hier, üm diese Zeit findet, und ein Simson seinem wolgewillten Gutthäter davon zu essen giebet“ ꝛc.

*) Nürnberg, in Verlegung Wolfgang Endters. Im Jahr M.D.C.L. (1650.)

Eingeleitet wird die Rede durch ein Lied von neun vierzeiligen Strophen; ob es zu singen oder nur zu deklamiren gewesen, ist weder hier angedeutet, noch in den Anmerkungen. Die Rede selbst ist durchweg in Prosa, bilderreich in der Art der zuvor gegebenen Beispiele aus der Widmung. Durchwoben ist sie mit Gesängen die meist nach den Melodieen bekannter Kirchenlieder zu singen sind. So erscheinen bei Gelegenheit des heil. Abendmahls, als Vorbereitung auf dasselbe, siebenzeilige Strophen:

„Die magenleere Hungersnoth
in dieser Welt mich naget" ꝛc.

der Weise: „Nun freut euch lieben Christengmein" anzupassen; als Lobgesang nach dem heiligen Mahle, aus dem 111.—115. Psalm geschöpft, andere Strophen:

„Wach' auff mein' Ehr, auff Sayten
der scharffen Harffen Psalterspiel"

auf die Melodie: „Nun lob' mein' Seel' den Herren"; bei der Hinausführung Christi ein Klaggesang in seiner eigenen Melodie auf die folgende sechszeilige, trochäische Strophe:

Sollte nicht beliebet machen
freundlich seyn, zu'n Sündern lachen,
Sonder Galle, sonder Trug?
Ihr, ihr Sternen die ihr tanzet,
und das Leben eingepflanzet,
gebet unsern Klagen Fug! ꝛc.

Den Bericht von der Kreuzigung unterbrechen 14 Strophen eines dem 22. Psalm nachgedichteten Liedes auf die Melodie: „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" ꝛc.; an die Worte des Herrn: „Vater in deine Hände befehle ich meinen Geist" ꝛc. schließt sich ein anderes aus dem 31. Psalm geschöpftes Lied von einer vierzeiligen iambischen, dem evangelischen Kirchengesange fremden Strophe:

Auf dich, Herr, setz ich alle Sachen,
laß mich ja nicht zu Schanden machen,
errette doch in dieser Zeit
mein Recht durch die Gerechtigkeit rc.

Mit dem Verscheiden des Herrn ertönt ein Klagegesang:

„Ihr Augen, wollt ihr euch der Augengüsse schämen,
und du, mein stählern Herz, sei doch nicht Stahl und Stein!
thränt, Augenwinkel, thränt, thränt Wimpern, Augenbrämen,
es muß im Zährenbad mein Herz gebadet seyn“ rc.

ein Lied, dessen vierzeilige iambische Strophe — ein Wechsel 13- und 12sylbiger Zeilen — unser Kirchengesang nicht kennt, und dem die Angabe einer Melodie fehlt, das daher wie die zwei zuvor angeführten Lieder eine neue Singweise und deren Tonsatz erheischte. Nach diesen eingestreuten Sätzen geht die Rede ohne weitere Unterbrechung fort, und ihr folgt dann ein lebhaftes Gespräch im Wechsel 4- und 6zeiliger Strophen. Die Nägel als Leidenswerkzeuge werden vermaledeit; sie gehen auf den Hammer zurück, dessen Schlag sie den Händen und Füßen des Heilandes eingebohrt; der Hammer auf die Landsknechte die ihn geführt; diese auf den Befehl ihrer Oberen denen sie gehorchen müssen; die Oberen berufen sich darauf daß der Herr schon bei seiner Geburt dem Kreuze bestimmt gewesen sei; die Mutter die ihn geboren, weis't hin auf Gabriel, den verkündenden Engel; Gabriel auf die Sünden der Menschen, die des Leidens Ursach gewesen. Gott der Vater fällt endlich die Entscheidung: Nägel und Hammer spricht er los, die Landsknechte, die Oberen, die Mutter, den Engel; sie seien Vollzieher seines Willens gewesen, nur die Sünde der Menschen allein sei das Vermaledeienswerthe. Da schlägt das Volk in sich, beichtet, bereut seine Sünde und Schuld, fleht um Vergebung in fünf Strophen eines Liedes auf die Weise: „Christus der uns selig macht“.

Über die musikalische Behandlung schweigen die folgenden Anmerkungen. Angehängt ist dem Ganzen am Schlusse ein Lied Johann Vagels von 9 Strophen: „Als Jesus an dem Kreuze hing“, eine Umdichtung des bekannten Passionsliedes auf dessen Melodie.

In der Reihe der s. g. Dramen Klaj's zur Verherrlichung des Erlösers tritt nun für mich abermals eine Lücke ein; unbekannt sind mir geblieben seine „Auferstehung“, seine „Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi, nebst darauf erfolgter sichtbarer Ausgießung Gottes, des heiligen Geistes“, beide „in jetzo kunstübliche hochteutsche Reimarten verfasset, und in Nürnberg bei hochansehnlicher volkreichster Versammlung abgehandelt“ (1644). Die mir mangelnde Anschauung beider, zumal aber des erstgenannten Gedichts bedaure ich um so mehr, weil nach Versicherung Tittmanns der Dichter hier noch gewagt hat sich seinem Gefühl gänzlich zu überlassen, der Mittel einer pretiösen Oratorik noch nicht zu bedürfen gemeint hat, die Darstellung aber dadurch eine Innigkeit und Wärme erhalten hat, die für manche auch hier nicht fehlende Übertreibung entschädigt. Klaj's Freudenspiel: „Der Engel- und Drachenstreit“ ist das letzte seiner s. g. Dramen, die mir zur eignen Anschauung gelangt sind. Der Dichter bemerkt am Schlusse seines Vorworts zu diesem Freudenspiele, der Schauplatz sei ein hellgestirntes Himmelsfeld, die Chöre seien beiderseits Kriegsleute; jenes sich innerlich zu erschaffen blieb der Einbildungskraft der Hörer überlassen, wie es denn auch durch keinen Bühnenprunk ihnen hätte anschaulich gemacht werden können. Die für die Dichtung gewählte Form weicht von der durch Klaj bei seinen andern Dramen angewendeten etwas ab. Das Ganze wird durch eine Erzählung in gebundener Rede eingefaßt, die „der Poet“ vorträgt, aus der sodann die handelnden Personen und die in vier Handlungen

erscheinenden vier Chöre sich hervorheben. Der erste ist ein Wechselgesang zwischen dem höllischen Oberfeldherrn Lucifer und seinem Anhange; jener beginnt in daktylischen, dieser entgegnet in trochäischen Strophen, beide nicht gangbare, sondern von dem Dichter erfundene.

Der zweite und dritte Chor werden von den Engeln (englischen Kriegsleuten) gesungen, jener auf die Strophe: „Vater unser im Himmelreich" dessen Singweise jedoch nicht in Bezug genommen ist, dieser auf die Melodie: „Ein' feste Burg ist unser Gott" rc.; ihm entgegnet Lucifers Anhang:

> Was nicht viel kost'
> bringt nicht viel Lust,
> Himmel, du mußt unser heißen
> ehe daß du denkst zuschmeißen rc.

Ein Siegeslied der himmlischen Sänger macht den Beschluß, vier Strophen, auf die Weise: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr"; hinter jeder Strophe läßt der Poet mit einer gereimten Zwischenrede sich hören, hinter der letzten mit einem Beschlußspruche und Wunsche. Über die musikalische Behandlung des Ganzen giebt weder das Vorwort eine Andeutung, noch gewähren die Anmerkungen oder die beigefügten Lobgedichte darüber irgend Aufschluß. Die deutschen Anpreisungen von Rist und Christoph Arnold sind von den gewöhnlichen dieser großrednerischen Zeit in Nichts unterschieden, vergebens suchen wir selbst nach einem Brocken Lobes, der nebenher dem mit dem Dichter etwa verbündeten Tonkünstler zugefallen wäre; die lateinischen Encomia anagrammatisiren in herkömmlicher Weise Tauf- und Familiennamen des Dichters: Casparus Esebecius gestaltet beides zu: An vas in coelis; M. M. Kauz, dem Namen Joannes das h wiedergebend, bringt heraus: An hic alius Naso? Beide lassen sich an diesen Spielereien genügen.

Man wird leicht vorausgesetzt haben, was in dem Vorigen nicht unmittelbar ausgesprochen ist, daß wir die musikalische Begleitung der Klajschen Dramen nicht mehr besitzen. Bei dem leidenden Christus wird der bekannte **Johann Stade**, Organist bei St. Sebald als deren Urheber genannt, bei den andern, auch wo eine Nachricht über Mitwirkung eines Tonkünstlers sich findet, wird uns kein Name mitgetheilt; möglich, daß der erwähnte Meister bei Darstellung aller jener Trauergedichte und Freudenspiele dem Dichter seine hülfreiche Hand geliehen hat. Den im Druck erschienenen ist die dabei angewendete Musik nicht beigegeben, eine besondere Herausgabe derselben zu der (wie wir gesehen) die Anmerkungen zum leidenden Christus Hoffnung geben, scheint allen deshalb angestellten Forschungen zufolge, nicht stattgefunden zu haben. In der Nürnberger Stadtbibliothek hat sich nichts auffinden lassen, eben so wenig in den Archiven der noch bestehenden Pegnitzschäferei, weder handschriftlich noch im Drucke. Wir können also nur Muthmaaßungen aufstellen, nicht urkundlich Beglaubigtes berichten.

Fassen wir die vorübergeführten Gedichte näher ins Auge, und beschränken wir unsere Betrachtung zunächst auf deren Wortfassung, so finden wir dreierlei Darstellungsmittel bei ihnen angewendet. Die ungebundene Rede bei der Erzählung; sie erhebt sich zu gemessener, wo diese letzte einen höhern Schwung gewinnt; endlich wird sie zu strophischer, wo der Affekt sich steigert, oder der Dichter, sei es in seiner eigenen Person, sei es durch den Mund der Theilnehmer an der von ihm dargestellten Handlung, in Betrachtungen sich ergeht. Die ungebundene Rede Klaj's, obwohl bilderreich, ja in diesem Reichthume selbst überladen, widerstrebt dem Gesange, weil die oft ineinander geschobenen, künstlich verschränkten Sätze schon deshalb jenes schwungvollen Rhythmus entbehren, der wie in

der Knospe verschlossen, nach völliger Entfaltung ringt, und dessen geheimnißvoller Reiz den Gesang herausfordert. Die prosaische Erzählung, wo unsere Dramen sie bieten — in allgemeinerer Bezeichnung die ungebundene Rede — können wir uns demnach nicht anders als gelesen oder frei hergesagt denken, vielleicht mit jenem singenden Kanzeltone, der Rednern älterer Zeit eigen war. Wo die Erzählung, die Betrachtung des Dichters die gemessene Zeile und den Reim hervorruft, in beiden aber noch gleichmäßigen Ganges sich fortbewegt, dürfen wir annehmen, daß jener singende Sprachton zu bestimmterer Cantilene gesteigert worden sei, ohne doch zu einer streng und ebenmäßig gegliederten Melodie sich zu gestalten. Eine solche trat wohl erst bei strophisch vollständig ausgebildeten Stellen hervor: bei den leidenschaftlich bewegten Reden der handelnden Personen, oder in den Chören. Waren solche Strophen kirchenübliche, so wandte man, wie wir gesehen, gewöhnlich unter den ihnen angehörigen bekannten, beliebten Kirchenweisen die bedeutsamsten an, wie sie oft schon von dem Dichter als angemessenste bezeichnet werden; solche, deren Töne unmittelbar schon den Inhalt der ihnen ursprünglich eignenden Lieder hervorrufen und mit ihm die gewünschte Stimmung. Oft aber waren auch solche Strophen von dem Dichter erst neu erfundene, ja selbst in künstlicher Zeilen- und Reimverschränkung eigenthümlich ausgebildete, das einzelne Wort und dessen Klang vorzugsweise hervorhebende. Sollten dergleichen bei öffentlicher Darstellung in tonkünstlerischer Behandlung erscheinen, so war diese nur unter zwiefacher Bedingung möglich. Bei der neuerfundenen aber einfachen Strophe durfte das melodische Element vorwalten, dem Tonkünstler war zu freier Erfindung völliger Raum gegeben in Behandlung der Singstimmen wie der ihnen etwa gesellten Instrumente. Bei der künstlicheren dagegen wie wir sie zuletzt

beschrieben, war, um sie nach Form und Inhalt zu vollständiger Geltung zu bringen, das Hervortreten des Deklamatorischen gegen das Melodische geboten, und hier wie wir annehmen zu dürfen glauben, bediente sich der Musiker einer Form, ähnlich der jener kunstgerechten Töne, die in den Meistersängerschulen mit Vorliebe ausgebildet, oft mit den seltsamsten Namen bezeichnet wurden; Töne, die nicht gleich den liedhaften Melodieen im edelsten Sinne ein lebendiges Gegenbild der Grundempfindung des gesammten Liedes gewährten, die dichterische und tonkünstlerische Strophe vermählend, sondern gleich einer wohlgewählten Gewandung jene erste hervorhoben, sich ihr unterordneten und ihr zum Schmucke gereichten.

Die gehobene, aber noch nicht zum Gesange gesteigerte Rede, die dichterisch und tonkünstlerisch gemessene und cadenzirte, die gesungene mit dem Vorwalten des melodischen oder des deklamatorischen Elements; diese drei (wenn wir die zuletzt erwähnte Unterabtheilung, so wesentlich sie seyn mag, eben als solche nicht mitrechnen) erkennen wir hienach als Darstellungsmittel bei öffentlichem Vortrage der Klaßschen Gedichte. Wiefern sie dadurch an die alten kirchlichen Mysterien erinnern, lassen wir dahin gestellt seyn; sollte aber ihre Vergleichung mit dem modernen Melodrama oder gar dem Oratorium eine passende seyn? In unserem Singspiele (als Gegensatz zu der großen Oper) findet zwar die gesprochene Rede neben der im s. g. Recitative gesungenen eine Stelle, nicht zu gedenken der mannichfachen Arten des melodisch oder deklamatorisch ausgestalteten Gesanges; doch wo sie erscheint ist es zumeist nur im Tone gewöhnlicher Unterhaltung, nicht nachdrücklichen Vortrags. Von dem Oratorium aber war sie von jeher ganz ausgeschlossen; selbst in der ältesten Form der Passions- oder Weihnachtsoratorien r e d e t e der Evangelist niemals, er s a n g allezeit. Wir

können also nur unter einer wesentlichen Beschränkung sagen, das Oratorium stelle eine Vereinigung von Deklamation und Gesang dar, gleich jenen besprochenen Vorträgen, und dürfen nur zugeben, jene Form geistlicher Tonkunst beruhe zwar wesentlich und ausschließend auf dem Gesange, doch sei neben dem melodischen auch der deklamatorische dabei vorwaltend.

Bei einer so bedingten Beziehung des Oratoriums zu jenen, wenn auch in dem Kirchengebäude heimisch gewesenen, doch dem Wesentlichen nach außerkirchlichen Darstellungen, erscheint es mißlich, auf sie jene spätere, eine Zeit lang in den gottesdienstlichen Kreis aufgenommene, in der Folge jedoch in die Concertsäle verwiesene Form zurückführen zu wollen. Die innere Verwandtschaft beider ist offenbar zu gering dazu, auch steht äußerlich die Entwicklung des Oratoriums jenen Halb-Dramen viel zu fern. Diese waren eine nur vorübergehende Erscheinung, und ich bezweifle, daß dergleichen nach des Dichters schon 1656 erfolgtem Hingange noch ferner vorgekommen sind. Mit ihrem Urheber, mit dem Reize der Neuheit schwand auch der Antheil an denselben. Man darf annehmen, daß, als das Oratorium sich ausbildete, sie bereits längst vergessen waren; denn wahrscheinlich wäre die bei Herausgabe der Gedichte zugleich verheißene der Stadeschen Tonsätze zu denselben nicht unterblieben, hätte die ganze Darstellungsform längeren Beifalls genossen. Unterblieben ist aber die Herausgabe, und nicht etwa das Herausgegebene verloren gegangen. Denn wir finden weder eine Nachricht davon, daß jene wirklich geschehen sei, noch hat selbst da, wo es am ersten zu vermuthen gewesen wäre, eine Spur des vermeintlich Herausgegebenen sich erhalten.

Können die besprochenen Klajschen Aktionen höchstens eine entfernte Vorahnung des späteren kirchlichen Oratoriums, eine bald wieder verlassene Spur desselben uns entgegenbringen, so

führen wir dasselbe unfehlbar viel richtiger zurück auf die allmählige Verbreitung des musikalischen Drama, seit dieses im Jahre 1678 zu Hamburg für das nächste halbe Jahrhundert eine Heimath gefunden hatte, auf das Wohlgefallen an den durch dasselbe entwickelten Formen, auf das Verlangen, diese auch in die Kirche einzubürgern.
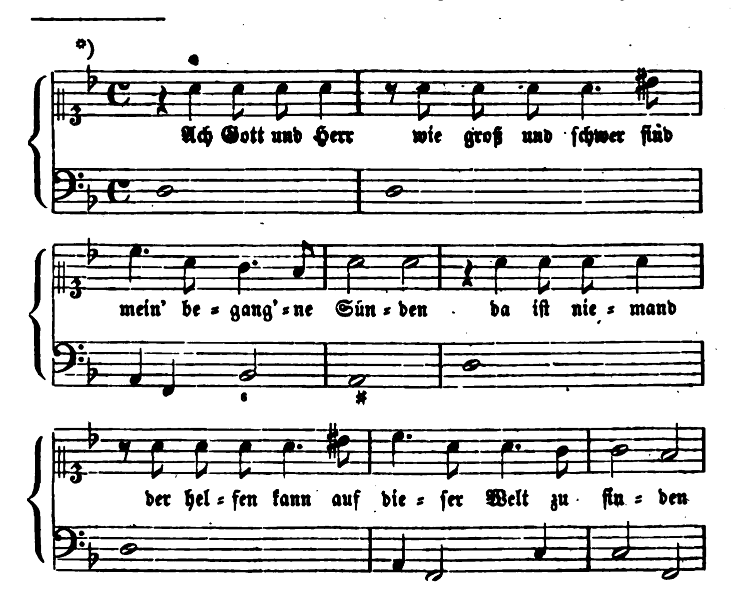
Als nächste Vorläufer desselben erkennen wir dann Heinrich Schützens musikalische Gespräche: des verkündenden Engels mit Maria (1639), des im Tempel lehrenden Erlösers mit seinen Eltern (1650) ꝛc., die theils sogar früher noch als die Klajschen Dramen, theils gleichzeitig mit ihnen im Druck erschienen; Hammerschmidts wenig spätere Gespräche über die *Evangelien* — zwischen Schriftwort und Kirchenlied; W. C. Briegels Bußgespräche vom Falle Davids und dem verlornen Sohne ꝛc. alle, und zumal die letzten viel bestimmter musikalisch hindeutend auf das Oratorium in der deutschen evangelischen Kirche und die darin vorwaltenden Formen, als die Vorträge Klaj's, bei denen die, demselben durchaus fremde, nur g e s p r o c h e n e Rede doch immer einen wesentlichen Bestandtheil bildete.

Trotz diesem Allen wird es uns immer wünschenswerth bleiben, eine wenn auch nur annähernde Anschauung zu gewinnen von der Beschaffenheit der von Stade für die vielbesprochenen Gedichte gewählten musikalischen Behandlung. Es wird daher die etwas ausführlichere Beschreibung zweier Werkchen des Meisters, die vielleicht am ersten dazu dienen könnten, nicht überflüssig erscheinen.

Das älteste derselben erschien zu Nürnberg 1630, das spätere eben da 1633, beide in des Autors eigenem Verlage, jenes bei Simon Halbmayer, dieses bei Wolff Endter gedruckt; elf und vierzehn Jahre früher als Klaj's Dramen, deren musikalische Behandlung demnach eine nicht unbeträchtlich spätere war.
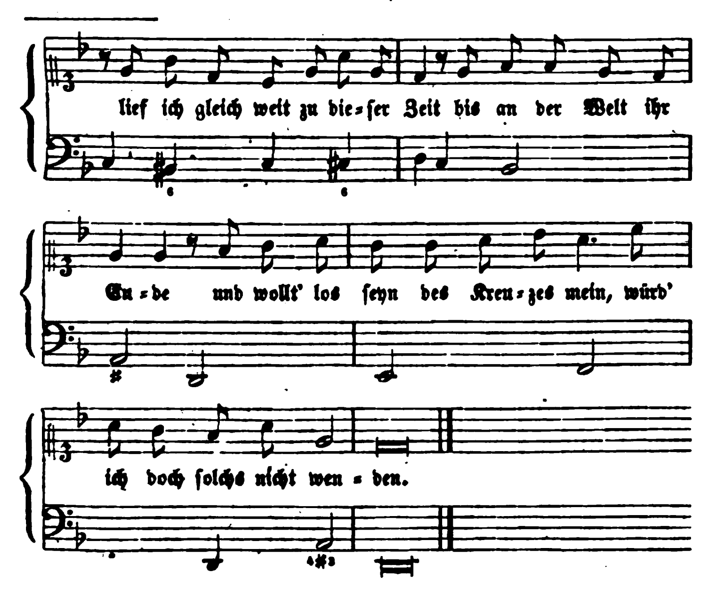
Das ältere führt den Titel: „Herzenstrost-Musica Geistlicher Meditationen mit einer Stimme neben dem Basso Continuo, für einen Org: Theorb: oder Lautenisten ꝛc. componirt von Johann Staden, Organisten bei S. Sebald in Nürnberg." Es enthält zwölf Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit einem nothdürftig bezifferten Basse, alle in dem von Welschland her nach Deutschland übertragenen recitativischen Style, in welchem hin und wieder Andeutungen rhythmischen Wechsels auftauchen, nirgend aber dreitheiliger Takt dauernd erscheint. Die Dichter sind nicht angegeben. Merkwürdig ist die Übertragung dieses recitativisch ariosen Styles selbst auf Kirchenlieder mit allbekannten Melodieen: Herr Jesu Christ du höchstes Gut (N. IV.) ꝛc. O Christe wahrer Gottes Sohn (N. V.) ꝛc. Ach Gott und Herr, wie groß und schwer (N. VI.) ꝛc. *) Ach bleib' mit deiner Gnade (N. X.) Redeähnlicher, und zu bestimmten Schlußfällen ausgestalteter Gesang wech-

*)



selt hier mit melodischem; auf die richtige Wortbetonung ist überall vorzüglicher Fleiß gewendet. Diese Lieder alle erscheinen als Versuche, wiefern jene durch das musikalische Drama hervorgerufene, ursprünglich nur dem nicht strophischen poetischen Gespräche gewidmete Behandlung auch auf die Strophe des Liedes anwendbar sei. Man ahnet, daß dabei zugleich erprobt werden solle, ob auch dem herkömmlichen Vortrage der künstlich verschränkten Gesätze der Meistersänger eine neue Belebung dadurch zu Theil werden könne, ob für den Ausdruck der Leidenschaft damit etwas zu gewinnen, für Wortanklänge und Reimverschränkungen, welche die ausgestaltete Melodie so leicht verwischt, mehr als bisher zu erreichen sei; Aufgaben, bestimmter noch hervorgerufen durch die von Stade später betonten Gedichte Klaj's.

Das zweite Werk, in zwei zu einander gehörenden Heften erschienen, (deren eines den Discant oder Tenor und den



Generalbaß enthält, das andre, wie sie eben vorkommen, zwei Discantstimmen und eine Alt- und Baßstimme) ist überschrieben: „Geistlicher Musik-Klang, darinnen zu dem Basso Continuo die meisten (Sätze) mit einer Stimme, doch daß bei etlichen, so man will, auch 2 oder 3 Violen können gebraucht werden, die übrigen aber mit 3 Stimmen componirt worden. Von Johann Staden, Organisten bei St. Sebald in Nürnberg" rc. — Es enthält ebenfalls 12 Lieder, wie das frühere: die 7 ersten nur mit dem Basse begleitet, das achte und zehnte (nach Gefallen) mit zwei Geigen und einer Viole, das neunte mit einer Geige und zweien Bässen. Die beiden letzten sind dreistimmig, das elfte für zwei Discante (oder Tenore) und einen Baß, das zwölfte für Discant-, Alt- und Baßstimme. Die Dichter sind nur mit den Anfangsbuchstaben ihrer Tauf- und Familiennamen über den einzelnen Sätzen angedeutet. *) Auch hier erscheint jener recitativische Styl, doch mit größerem Vorwalten des Melodischen als in dem früheren Werke; selbst in den dreistimmigen Sätzen steht beides sich gegenüber. Das Deklamatorische tritt in dem vorletzten Satze überwiegend heraus vor dem Melodischen, in dem viel vorzüglicheren letzten ist dieses das Vorherrschende. Auf diese Art mag Stade die Chöre in den Klajschen Dramen behandelt haben, die uns mindestens der Druck seines „leidenden Christus" durchaus als dreistimmige nennt. Bemerkenswerth ist auch der achte Satz, als Behandlung der 7 Strophen des ersten unter Martin Opitzens epistolischen Liedern (über Römer XIII.): „Auf auf, die rechte Zeit ist hier" rc. Die Mannichfaltigkeit der Betonung ist hier nicht in der Sing- oder Grundstimme erstrebt; beide sind durch alle Strophen dieselben, nur der Vortrag kann hier Abwechslung hervorrufen. Den immer

*) C. C. (1.) J. V. (2. 10. 12.) B. S. (3.) S. V. A. (4. 5. 6.) J. J. (7.) M. O. (8. 9.) W. V S. (11.)

erneuten Schmuck bringt die Begleitung durch eine Geige, bald die erste und dann wieder die zweite, bei der letzten Strophe durch beide; einmal durch gezogene, gesangähnliche Töne, dann wieder Verkräuselungen und Laufwerk, ähnlich dem Instrumentenspiele, womit Crüger seine vierstimmigen geistlichen Melodieen ausgestattet hat, nur daß diesem Spiele gegen eine einzelne Singstimme hier mehr Raum gestattet ist. Es ist aber nur sinnreiches Coloriren und Contrapunktiren, in der That nur ein Spiel; auf den Inhalt des Liedes hat Stade dabei so wenig Rücksicht genommen, als sein gleichzeitiger Kunstgenosse. Daß er dem Vortrage mehrer Strophen, wo sein späterer Dichter ihm dazu Veranlassung gab, in ähnlicher Art werde Abwechslung zu verleihen gesucht haben, ist zu vermuthen; ob er dabei dem Inhalte des Gedichtes näher zu kommen gestrebt, müssen wir dahin gestellt lassen. Widmung und Vorrede fehlen beiden Werkchen, unsere Muthmaaßungen konnten durch solche daher keine nähere Begründung erhalten.

In der äußeren Ausstattung beider Stade'schen Werkchen zeigt sich die Neigung ihrer Zeit zum Emblematischen. Der Titel des früheren (der Herzenstrost-Musica) steht über einem Kreuze; oben an dasselbe ist die Überschrift, als dreistimmiger Canon, geheftet: Jesus Nazarenus Rex Judaeorum. An dem Querbalken des Kreuzes erscheint ein zweiter vierstimmiger Canon: Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. An dem Kreuzesbalken selbst sehen wir den dritten, nunmehr fünfstimmigen Canon: Sanguis Jesu Christi, filii Dei, emundat nos ab omni peccato. Es ist kaum zu bezweifeln, daß die wachsende Stimmenzahl dieser verschlossenen Canones auf die Dreieinigkeit, auf die vier Hauptzeugen von dem Lamme Gottes, das der Welt Sünde getragen, die Evangelisten, auf die fünf Wunden des Heilandes, aus denen sein heilbringendes von aller

Sünde rein waschendes Blut geflossen, deuten soll: daneben vertreten aber auch diese zu enträthselnden Gesänge die Stelle der gewöhnlichen, hier mangelnden Preisgedichte, sie sollen redende Zeugnisse von dem Wissen und Können des Verfassers seyn. Zu jeder Seite des Kreuzes steht ein Engel mit den Leidenswerkzeugen; links mit Leiter und Kreuz, an dem die Dornenkrone hängt, ein durchbohrtes Herz umgebend, in einer Glorie Spieß und Rohr mit dem Schwamm. Rechts der zweite Engel mit einer Fackel, wie sie bei der Gefangennehmung des Herrn geleuchtet, die Säule, an die er bei der Geißelung gebunden war, auf ihr der die Verleugnung rügende Hahn; auch die Geißel fehlt nicht, und das Rohr, das zur Verhöhnung dienende Scepter, womit des Heilandes Haupt geschlagen wurde. — Das Titelblatt des geistlichen Musikklanges zeigt ein geöffnetes Portal, oben mit der Inschrift: „unser Wandel ist im Himmel" (nostra conversatio in coelis). Links steht die Hoffnung mit Palmzweig und Anker, rechts wohl das Gebet: eine weibliche Gestalt mit einem Räucherfasse.

VI.

Die Melodie des Liedes: „Schönster (Liebster) Immanuel, Herzog der Frommen", und ihr Urheber.

Die Melodie des Liedes: „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen" wird von Einigen J. S. Bach zugeschrieben, von Anderen Joh. Rudolf Ahle. Die Urheberschaft des ersten widerlegt sich auf das Bündigste dadurch, daß diese Singweise schon

mehre Jahre vor seiner Geburt vorhanden war; die des letzten ist mindestens zweifelhaft, da von denen, die sie behaupten, keiner die Quelle seiner Wissenschaft nennt.

Nicht ohne Erheblichkeit für die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges ist die Frage nach dem Urheber dieser Singweise. Als solcher wird ein Tonkünstler von unzweifelhafter Begabung genannt, der Mühlhäuser Johann Rudolf Ahle, — denn von J. S. Bach kann die Rede nicht seyn — dessen Melodieen jedoch in ihrer Mehrzahl innerhalb des Umfanges seiner Vaterstadt allein in Gebrauch blieben, wenige weiter durch Thüringen hin sich verbreiteten, ein nur geringer Theil endlich allgemeinen Anklang fand. Zu diesen letzten wäre auch die genannte Singweise zu rechnen, die durch mehre nord- wie süddeutsche Melodieenbücher sich fortgepflanzt hat, wenn wir mit Bestimmtheit wüßten, daß sie ihm angehöre. Freilich würde sie die Zahl der in die evangelische Kirche durch ihn eingebürgerten Singweisen um nur eine vermehren, allein damit würde zugleich um so deutlicher sich herausstellen, daß die zu Anfange des 18. Jahrhunderts überhand genommene vielbesprochene Verweltlichung des kirchlichen Gemeinegesanges in jeder ihrer Richtungen, nicht der empfindsamen allein, eine viele Jahre zuvor schon, selbst durch einen hervorragenden Meister, vorbereitete gewesen, und daß dieser, der Sänger einer geistlichen Melodie, welche die Gegner jenes Umschwunges eine „formale Sarabande" nannten, wohl als einer der frühesten Förderer jener mehrfach angefochtenen Richtung auf das Tanzhafte angesehen werden dürfe, die nicht etwa durch Entlehnen bereits vorhandener Weisen allein angebahnt worden sei.

Ein streng urkundlicher Beweis läßt sich darüber nicht führen, wie er denn bisher auch von Niemand angetreten ist; er könnte nur durch Aufzeigung einer völlig lauteren Quelle

erbracht werden, in welcher Ahle noch bei seinen Lebzeiten, namentlich und ausdrücklich, unter Mittheilung dieser Melodie, als deren Urheber genannt wäre, oder selbst als solcher sich erklärte. Eine Quelle solcher Art liegt uns nicht vor, sondern eine manchem Zweifel noch Raum gebende, in einem sechs Jahre nach Ahle's Tode erschienenen Buche, das die Möglichkeit seiner Urheberschaft, ohne sie näher zu begründen, nur nicht völlig ausschließt. Wie viel durch dasselbe festgestellt werden könne, wird aus seiner genauen Beschreibung und Prüfung sich ergeben, die nebenher Manches ihr Zeitalter Bezeichnende zu Tage fördern wird. Das Lied selbst wird allgemein dem D. **Ahasverus Fritzsch** zugeschrieben, der am 24. August 1701 als Fürstlich Rudolstädter Canzler im 73. Jahre seines Alters starb, also höchstens 3 Jahre später als Ahle (1628) geboren war, der am Weihnachtabende 1625 das Licht der Welt erblickte, und im Jahre 1673 wiederum aus ihr schied, so daß er von dem Dichter 28 Jahre überlebt wurde. *) Beide waren demnach in den kräftigsten Jahren ihres Lebens Zeitgenossen, und es ist die Möglichkeit vollständig vorhanden, daß sie als Dichter und Sänger in näheres Verhältniß zu einander treten konnten.

Lied und Melodie nun begegnen uns in folgendem Buche, dessen vollständigen Titel ich hier mittheile: „Im Nahmen | des allerlieb- und Lieblichsten Jesu! | Himmels Lust, | vnnd | Welt-Unlust, | Oder: | Zwei und vierzig | Himmlische Seelen-Gespräche, | Von der grossen überschwenglichen Herrlichkeit |

---

*) Nach einer Notiz in C. F. Beckers Schrift: „Die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen“ S. 210. war Fritzsch am 16. December 1629 zu Mügeln geboren, und hätte demnach am 24. August 1701 noch nicht sein 72. Lebensjahr völlig zurückgelegt gehabt. Eine erhebliche Altersverschiedenheit zwischen ihm und seinem angeblichen Sänger wird jedoch dadurch nicht festgestellt, und die Möglichkeit ihres gegenseitigen Verhältnisses nicht entkräftet.

des zukünftigen | Ewigen Freuden-Lebens, | und elenden zeitlichen | Welt-Wesens, | Zur | Erweckung eines heiligen Verlangens nach dem | Himmlischen, und Verschmähung des Irrdischen, mit | einigen schönen Himmels Liedern, Tractätl. von | Blut Christi und Apostolischen Christentuhm, | Wie auch | Morgen- Mittags- und Abend-Andachten, Kirchen | Gebeten, neuen trostreichen JEsus Liedern, vermehret, | auf sonderbares Begehren zum andernmahl vorgestellet | von | AHASVERO Fritzschen, D. | (Mit Chur-Fürstl. Sächs. Gnädigsten PRIVILEGIO.) | LEIPZIG, | Verlegts Caspar Lunizius, Im Jahre Christi 1679 | Gedruckt zu Jena, bei Johann Nissen. |

Diese Ausgabe war, wie ihr Titel bezeugt, eine zweite; die Himmelslust rc. war bereits 1670 öffentlich geworden, noch zwei Jahre früher (1668) erschienen die Jesus-Lieder. Beide frühern Drucke sind mir nicht zu eigener Ansicht gelangt. Wäre die Stelle des Titels hinter den Worten „und Verschmähung des Irdischen" dahin zu verstehen, daß alles von da ab Genannte als ein erst später Entstandenes und der vorliegenden Ausgabe Hinzugefügtes zu betrachten sei, so würde daraus folgen, daß auch unser Lied erst frühestens gegen die Zeit der Herausgabe, also nach dem Tode Ahle's gedichtet worden, dieser also eine Melodie dazu nicht habe erfinden können. Allein es ist viel wahrscheinlicher, daß die Vermehrung, deren der Titel gedenkt, nur auf dasjenige sich beziehe, was hinter den Worten „wie auch" genannt ist, darunter also nur eine Vereinigung beider früher erschienenen Werke zu verstehen sei. Es kommt aber noch der Umstand hinzu, daß in dem Buche, wie es nun vorliegt, unser Lied sogar zweimal vorkommt; das erstemal unter den Himmelsliedern (N. XXXVI.) mit seiner Melodie, ein zweites Mal unter den Jesusliedern (N. II.) ohne dieselbe; daß also angenommen werden darf, es sei 1668 bereits vorhanden
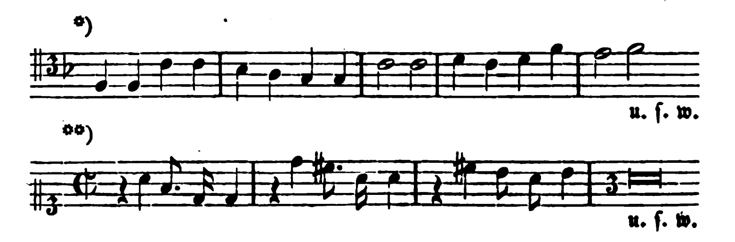
gewesen, wenn auch ohne Singweise, wie denn weder in der früheren Ausgabe der Jesuslieder einem derselben eine Melodie beigegeben war, noch in der späteren, beide Werke vereinigenden (1679) es der Fall ist. Unser Lied konnte also J. Rudolf Ahle bekannt, und von ihm bis 1673 gar wohl eine Melodie dazu gesungen seyn. Ob die hier besprochene schon in der älteren Ausgabe der „Himmels-Lust und Welt-Unlust" wie der Himmelslieder (1670) erscheine, ist nicht mit Bestimmtheit zu behaupten, aber doch wahrscheinlich, da auf dem Titelblatte der späteren die Melodieen überhaupt nicht erwähnt sind, also auch nicht als Beigabe zu der früheren. Unter Voraussetzung ihres Vorhandenseyns in dem genannten Jahre wäre also das Lied schon fünf, seine Melodie drei Jahre vor Ahle's Tode bekannt gewesen, und wir dürften ihn für den Urheber dieser letzten halten.

Allein außer diesen Thatsachen gebricht uns jeder andere Anhalt, durch den wir zu solcher Voraussetzung berechtigt werden könnten. Die Vorrede des Buches „an den GOttliebenden und Himmlisch-gesinnten Leser" gedenkt der Melodieen mit keinem Worte, und äußert sich gegen das Ende nur dahin, der Verfasser habe „einige Himmlische Lieder, so theils von einigen Christlichen Freunden abgefasset, hinzufügen wollen". In der That finden wir auch mehre von Anderen gedichtete Lieder, namentlich von Johann Flittner, Rist, Michael Franke, jedoch — bei den Himmelsliedern, mit denen allein wir uns hier näher zu beschäftigen haben — ohne Nennung oder Andeutung der Namen; nur N. 30. 31. („Ein Tröpflein von den Reben ꝛc. Wie wird erneuet, wie wird erfreuet" ꝛc.) sind mit den Buchstaben E. F. unterzeichnet, die nur „Erasmus Francisci" bedeuten können, und unter N. 39 („O Blindheit" ꝛc.) steht J. R., wodurch zweifellos auf Johann Rist gedeutet wird. Wir bleiben

also selbst über die Dichter in Ungewißheit, und nur bei drei Liedern, unter denen jedoch das hier in Rede stehende sich nicht befindet, belehrt uns ein gleichzeitig erschienenes Gesangbuch, das 1676 zu Nürnberg durch D. Johann Saubert, Prediger und Professor zu Altdorf, herausgegebene, daß sie von Ahasverus Fritzsch herrühren. *) Eben so wenig sind wir mit Bestimmtheit darüber unterrichtet, welche der 22 den 55 Himmelsliedern unseres Buches mitgegebenen Melodieen, für dieselben ausdrücklich gesungen wurden. Einige erkennen wir sofort als ältere, und sie werden als solche auch ausdrücklich genannt: so wird das 6. Lied auf die beigezeichnete Melodie „Meinen Jesum laß ich nicht" rc. verwiesen, das 32ste auf die Weise „Wie schön leuchtet der Morgenstern", die sogar mit dem ihr ursprünglich eignenden rhythmischen Wechsel (selbst in ihrer letzten Zeile) gegeben wird; das 37ste auf die Melodie „Herzlich thut mich verlangen", ohne den eben bei ihr so bezeichnenden rhythmischen Wechsel zu berücksichtigen; das 41., 42., 43., 45., 46ste auf die Melodieen der Lieder: „An Wasserflüssen Babylon — Nun jauchzet all' ihr Frommen — Nun lob' mein' Seel' den Herren — So wünsch ich nun ein' gute Nacht — Helft mir Gotts Güte preisen" rc. Anderen Liedern dagegen sind Singweisen mitgegeben, ohne sie als entlehnte zu bezeichnen; so dem 9ten: „All mein Bitten und mein Flehen" J. Crügers Melodie zu dem Liede „Herr ich habe mißgehandelt" rc. dem Flittnerschen: „Was quälet mein Herz" rc. die von dem Dichter herrührende rc. so daß ungewiß gelassen bleibt, ob auch die uns gebotenen

*) Jesu, Ruh der Seelen rc. XXI. Nb. GB. 529.; Mein Herr Jesus mich erfreuet rc. XXIII. Ebd. 513.; Ach wann werd ich schauen dich rc. XXVII. Ebd. 525. Diese drei Lieder sind mit den Buchstaben A. F. bezeichnet, welche das Namenverzeichniß der Dichter zu Anfange des Buches als Ahasverus Fritschius gedeutet wissen will.

weniger bekannten damals neue gewesen. Unter denjenigen, von denen wir dieses vermuthen dürfen, haben nur wenige bis gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts sich in Gebrauch erhalten, wenn die anderen überall kirchenüblich gewesen sind. Zunächst die Weise des jetzt besprochenen Liedes, die in Witts Cantional, 1715, N. 362 erscheint; in Dretzels Harmonie des evangelischen Zions, 1731, S. 455 — 457, in dreifacher, wenig abweichender Fassung; in Schemelli's Gesangbuche, 1736, N. 761, in Königs harmonischem Liederschatze, 1738 (S. 223), als die erste unter zwei mitgetheilten Melodieen; in Freylinghausens Gesangbuche, (1741 N. 924), und vielen Choralbüchern bis in die neueste Zeit hin. Neben derselben nur noch drei: die Weisen der Lieder: „Allenthalben wo ich gehe" (N. XXVI.), *) das in dem Nürnberger Gesangbuche von 1676 (N. 1114) zwar mit einer andern Melodie auftritt, in Königs Liederschatze (S. 424) aber mit der des Fritzsch'schen Buches, der ersten von drei mitgetheilten, uns begegnet, während die des Nürnberger Gesangbuches an der letzten Stelle steht; „Welt packe dich" (XXII.) **) bei König Seite 418; endlich „Die Wollust dieser Welt" ꝛc. eine Melodie, die zunächst in dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 wieder hervortritt, von König S. 297 dem Liede „Ach Gott wird denn mein Leid" ꝛc. zugetheilt wird, endlich, so viel ich gefunden, von Doles zuerst in seinem Choralbuche zu dem Liede „O Gott du



frommer Gott" angewendet, und noch jetzt an vielen Orten für dasselbe gebraucht und daneben dem gedachten Meister zugeschrieben wird, der sie nur erneuert hat. *) Alle diese Melodieen, wie auch die Mehrzahl der übrigen, sind in unserm Buche höchst fehlerhaft abgedruckt, zumal in ihren Bässen; ja (wie die Weise des Liedes „Allenthalben wo ich gehe") so durchweg falsch, daß der Abdruck ganz unbrauchbar ist, das Buch also, sei es immerhin die erste Quelle für die genannten Singweisen, doch eine höchst unlautere bleibt, eben wie es wegen der Dichter der darin enthaltenen Lieder zu mancherlei Zweifeln Raum giebt.

Erwägen wir Alles dieses, so müssen wir eingestehen, daß für die Urheberschaft J. R. Ahle's in Bezug auf die Weise des Liedes „Liebster Immanuel" durch unser Buch uns nicht viel mehr gewährt wird, als die entfernte Möglichkeit, daß sie von ihm herrühren könne, ohne weitere bestimmtere Hinweisung auf ihn als ihren Sänger. Und warum hat man sich darauf beschränkt, ihn als solchen nur bei dieser einen zu nennen, und nicht auch bei den drei andern, wo eben auch keine andere Vermuthung für ihn obwaltet? Weder diese drei, noch die hier vorzüglich besprochene, treffen wir in den fünf Theilen seiner geistlichen Arien, in seinen Fest-, Sonntags- oder Communionandachten, wo sie am ersten gesucht werden könnten, noch in seinen anderen Werken mehr concerthaften und madrigalesken Styles, und bisher hat Niemand noch behauptet, daß sie als gelegentliche Gabe mit ihrem Liede auf einem einzelnen Blatte irgend einem Gönner des Dichters oder voraussetzlichen Sängers dargeboten worden sei, noch ist ein solches, meines Wissens, irgendwo zum Vorschein gekommen.
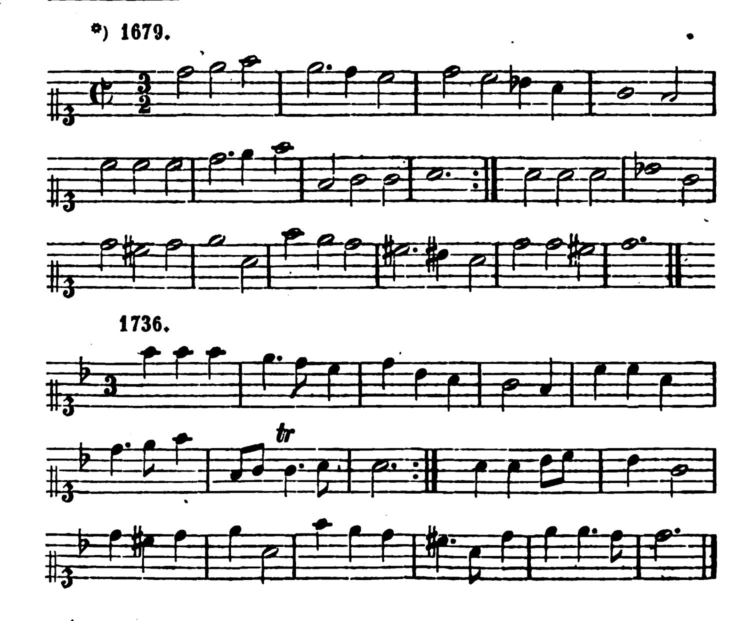
---

*) S. diese Melodie N. 99. unter den Musikbeilagen des 3ten Theils des ev. Kirchengesanges, in J. S. Bachs Tonsatze.

Ein genügender äußerer Grund, diese Melodie dem oftgenannten Meister beizumessen, ist nach allem Bisherigen nicht vorhanden, eben so wenig aber eine Berechtigung, sie ihm mit Bestimmtheit abzusprechen. Auch ein innerer Grund streitet nicht für dieses letzte. Um hierauf näher einzugehen, bedarf es einer etwas genaueren Betrachtung unserer Singweise.

Wie sie in Fritzschens Himmels-Lust und Welt-Unlust gegeben wird, erscheint sie dreitheiligen Taktes ($\frac{3}{2}$), und durchweg nach zweitaktigen Rhythmen gegliedert, läßt also auch im $\frac{6}{4}$ Takte sich darstellen. Mit geringfügigen melodischen Abweichungen, die nur zu Anfange und am Schlusse etwas bedeutender hervortreten, giebt sie J. S. Bach 1736 in Schemelli's Gesangbuche. *)

Drei Melodieen ähnlichen Baues bieten uns die Arien und Festandachten J. R. Ahle's, nur daß sie nicht, wie die hier
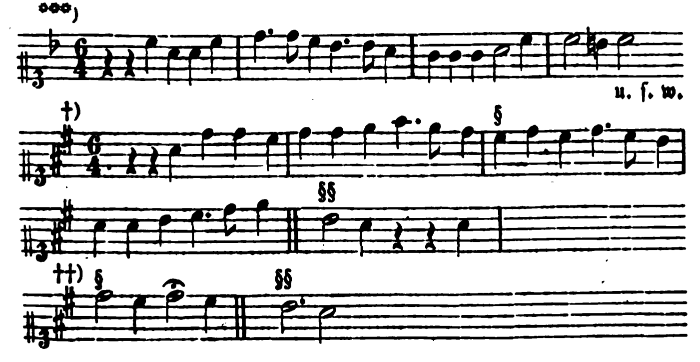


besprochene, im Niederschlage beginnen, sondern mit einem Auftakte. Zuerst die Weise eines Liedes für das Weihnachtfest: „Du ewig lebendig selbständiges Sprechen"; *) sodann zwei für Pfingstlieder: „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen" ꝛc. und „Mit Sausen, mit Brausen, mit schwingendem Winde" ꝛc. **) Das Tanzhafte tritt bei der ersten derselben am meisten hervor, theils durch den Auftakt, theils durch punktirte Noten; etwas weniger bei der nächsten, wo in der zweiten und vierten Zeile, anstatt des nur accentirten Daktylischen, das quantitirende Trochäische erscheint, den gleichmäßig raschen, hüpfenden Fortschritt zu wiegendem umwandelnd; ***) bei der zuletzt genannten läßt nur die am Schlusse der zweiten und vierten Zeile eintretende Verlängerung, die eine Unterbrechung durch Pausen herbeiführt, das Tanzhafte minder hervortreten. †) Die neuere Fassung dieser letzten Melodie, bei Demme und im Mühlhauser Melodieenbuche (N. 65.), trägt diese Verlängerung auch auf die erste Zeile bis zur Dauer eines vollen Taktes über, und bringt dadurch einen unebenmäßigen Wechsel ††) drei- und

*) S. Demme's neue Christliche Lieder ꝛc. N. 4. S. 6. mit dem Text: Wie können wir, Vater der Menschen, dir danken ꝛc.

**) Ebd. N. 16. S. 23. Auf jauchzet dem Höchsten voll Freude entgegen ꝛc. (Ev. K.G. II. Musikbeil. 131.) Ebd. N. 17. S. 24. Ein heiliges Feuer belebte, beseelte ꝛc.

***)



zweitaktiger Rhythmen hervor, durch den das Tanzhafte vollends verschwindet. Allein nur eine dieser Melodieen hat über Mühlhausen hinaus sich verbreitet und nicht einmal in einem weitern Umkreise, die des Pfingstliedes: „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen"; sie erscheint in Fischers Choralbuche (N. 27) als eine in Erfurt gebräuchliche, auch Schicht hat sie (N. 980) in das seinige aufgenommen, doch nur als eine örtlich eingeführte; Umbreit (N. 69 seines Choralbuches) vertauscht sie mit einer anderen von J. C. Rüttinger, eben wie auch die des zweiten Pfingstliedes (Ebd. 135); weder das erwähnte Weihnachtlied noch seine Singweise sind über den Ort ihres Entstehens hinausgegangen. Der so höchst beschränkte Anklang, den alle drei gefunden, kann uns daher keinen Anlaß geben, irgend eine erhebliche Einwirkung auf den kirchlichen Gemeinegesang ihrer und der folgenden Zeit an sie zu knüpfen.

Ihre Vergleichung mit der des Jesusliedes von Ahasverus Fritzsch läßt uns jedoch so viele Beziehungen zu derselben entdecken, zumal bei der des Weihnacht- und des ersten in etwas weiterem Kreise verbreiteten Pfingstliedes, daß die Vermuthung, alle rührten von demselben Urheber her, sich leicht bilden konnte. Jene erste unterscheidet sich von den drei letzten nur durch den ernsteren, gewichtigern Fortschritt, den sie durch den Niederschlag erhält, mit dem alle ihre Zeilen beginnen; sie gleicht einem Tanze, aber einem feierlich gemessenen, einer Sarabande, mit welcher der fürstliche Consistorialrath und Oberhofprediger Albrecht Christian Ludwig zu Gotha in seiner Vorrede zu Witts Cantional (8. Novbr. 1715) sie nicht uneben vergleicht. Wäre sie aber keine auf ihr Lied von anderswoher nur übertragene, sondern zu demselben eigends neu erfundene, so ließe bei ihrer allgemeineren Verbreitung allerdings das Erwachen einer neuen Richtung des kirchlich evangelischen Gemeinegesanges an sie sich

knüpfen; einer nicht sowohl entlehnenden, nach einer der Weltlust abzuringenden Beute strebenden, sondern dieselbe ursprünglich mit gleicher Waffe bekämpfenden, in der Hoffnung, sie dadurch um so vollständiger zu besiegen. Merkwürdig wäre es, wenn wir dieselbe auf Ahle zurückzuführen vermöchten; aber nur Möglichkeiten und Vermuthungen stehen uns dabei zur Seite, kein urkundliches Zeugniß, das immer noch zu erwarten bleibt.

Was nun endlich noch das Buch betrifft, in welchem unser Lied und seine Singweise erscheint, so gehört es zu jenen in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht seltenen Erbauungsbüchern, in denen fromme Betrachtungen theils mit Liedern durchflochten sind, theils Beides ohne unmittelbare äußere Beziehung durch eine innere verbunden, neben einander gestellt ist. Es besteht aus sieben Abtheilungen. Die erste giebt uns „42 Himmlische Seelen-Gespräche von der zukunftigen ewigen Herrlichkeit". Von himmlicher Gesellschaft, Freundschaft, himmlischen Gesprächen der Auserwählten, himmlischer Musik, Schönheit, Wollust rc. und Ähnlichem wird in ihnen gehandelt, und ein jedes endet mit einem (Gebet-) Seufzer. An diese schließt sich ein letztes „von der ewigen Höllenpein" mit dem „Himmelsseufzer", nach den Meditationen und Soliloquien des heil. Augustinus. Der „ander Theil" giebt uns die schon besprochenen 55 Himmelslieder mit 22 zum großen Theile älteren und nur wenigen neueren Singweisen, deren schon Erwähnung geschehen ist. Es folgt im dritten Theile „ein Tractätlein von der Wunderkraft des Blutes Christi" in 13 Capiteln, deren jedes mit einem Andachtsliede schließt, das mit Ausnahme des 6ten und 11ten mit einer Reihe von Buchstaben unterzeichnet ist, deren Deutung zu erforschen unsere Aufgabe hier nicht seyn kann, von denen aber nur die unter dem zweiten stehenden A. F. auf

Ahasverus Fritzsch als Dichter schliessen lassen. Beigegeben sind einige Andachten, Gebete etc. theils aus den Schriften der Väter gezogen, theils späterer geistlicher Männer (Luther, Selnecker, Arndt, Herberger etc.). Der vierte Theil beginnt mit dem Ausrufe „Jesus!" und enthält „das wahre, Apostolische, in Glauben und Liebe bestehende Christenthum, XXIIX (28) Apostolische Haupt-Glaubens-Sprüche, und XXXIV Güldene Lebens-Regeln begreiffend etc., nebst beigefügten XII Mitteln, zur hohen Tugend der Gottseligkeit zu gelangen, wie auch Morgen- und Abend-Gebet und Lieder" — jeder Art nur eines, ohne Melodie und Unterzeichnung. Der fünfte Theil hebt an: „In dem allerheiligsten Namen GOTTES!" und läßt dann tägliche Morgen-, Mittags- und Abend-Andachten folgen auf alle Tage der Woche, mit dem Sonntage beginnend. Der sechste Theil bietet uns „Kirchengebete, so in denen Kirchen des Churfürstenthums Sachsen gebräuchlich"; der siebende endlich führt mit dem Andachtseufzer: Im Namen Jesu! „Neue, himmelsüsse Jesus Lieder" ein, 40 an der Zahl, denen 18 vom Namen Jesu folgen. Viele Lieder anderer Dichter erkennen wir unter diesen, doch hat keines eine, auf den Namen seines Urhebers deutende Unterzeichnung. Die den Himmelsliedern beigegebenen Melodieen sind die einzigen, in dem Buche vorkommenden. Das Ganze stellt sich dar als eine von manchen Orten her zusammengetragene Blumenlese, an welcher der eigene Antheil des Sammlers ungewiß bleibt, die aber durch das Band einer herzlichen, und deshalb wohlthuenden Frömmigkeit zusammengehalten wird.

VII.

Die Sänger der Melodieen zu den geistlichen Liedern der Nürnberger Blumengenossen; ihr Verhältniß zu denen der Lieder des Freylinghausenschen Gesangbuches.

Unter den Sammlungen geistlicher Gedichte mit Melodieen aus der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts haben zwei besonders meine Aufmerksamkeit erregt: der „poetische Andachtklang der geistl. Erquickstunden D. Heinrich Müllers“ (1691) und Deßlers „Gottgeheiligter Christen nützlich ergetzende Seelenlust“. (1692.)

Es war bald nach der Mitte des Jahrhunderts, zuerst vielleicht durch die Gebrüder Frank, der Gebrauch aufgekommen, geistliche Betrachtungen zu häuslicher Erbauung mit Liedern zu beschließen, in diese die Stimmung niederzulegen und zusammenzufassen, die der geistliche Lehrer durch seine Worte in seinen Lesern zu erwecken wünschte, und als erreicht voraussetzte. Betrachtung und Lied traten dadurch in ein lebendiges Verhältniß; war neben der erbaulichen Rede dem geistlichen Urheber eines solchen Buches auch die Gabe der Dichtung verliehen, so sproßte dieses letzte aus jener unmittelbar hervor und erschien als ihre Blüte, die denn auch wohl, von der Betrachtung getrennt, noch ein eigenthümliches Leben, einen von dieser nicht nothwendig abhängigen Werth behaupten dürfe. Da aber das Lied als gesungenes seinen Zweck erst vollständig erfüllt, so

pflegten die Dichter, sofern ihnen nicht zugleich gegeben war auch Sänger zu seyn, gleich ihren Vorgängern in der frühern Hälfte des Jahrhunderts und in der letzten des vorhergehenden, in deren Liedern das Lehrhafte und Dichterische verschmolzen zu seyn pflegt und nicht wie später in Betrachtung und Gesang sich sondert, einem befreundeten Tonkünstler sich anzuschließen, damit er ihre Dichtung durch seine Singweisen belebe.

Ein sehr beliebtes Erbauungsbuch jener Zeit waren die geistl. Erquickstunden D. Heinrich Müllers, Pastors und Professors zu Rostock; ihm mangelte jedoch der wünschenswerthe Schmuck der Lieder, wiewohl sein Verfasser nach dem Zeugnisse der von ihm herausgegebenen Seelenmusik auch die Dichtergabe besaß. Die Pegnesischen Blumengenossen zu Nürnberg faßten deshalb schon seit 1673 den Vorsatz, diesem Mangel abzuhelfen, und dem ihnen so werthen Buche durch ihre geistlichen Dichtungen erst seinen vollen Werth zu verleihen. Omeis (Damon II.), Sigismund von Birken (Floridan), Kongehl (Prutenio), Jacob Hieronymus und Carl Friedrich Lochner (Amyntas und Periander) traten zusammen mit Andern aus ihrer dichterischen Genossenschaft, und schlossen sich durch ihre Lieder zunächst an die ersten 50 Betrachtungen Müllers; als Sänger gesellte sich ihnen Johann Löhner, damals erst 28jährig, und erfüllte ihre Erwartungen in so hohem Grade, daß er, später auch von Dr. Johann Saubert (1676) für das von ihm herausgegebene Gesangbuch, von Arnschwanger (1680) für seine „heil. Palm- und Christliche Psalmen", von Christoph Adam Negelein (Celadon unter den Blumengenossen) für sein in geistliche Lieder gebrachtes Psalmbuch „die alte Zionsharfe" (1693, 4) in Anspruch genommen, als Sänger geistlicher Weisen bald einen großen Ruhm gewann. Das Gelingen des Unternehmens regte an zu seiner Erweiterung; man mehrte die Sammlung später

um noch 60 Lieder, deren Dichter jedoch nicht ferner an die Ordnung der Betrachtungen in Müllers Erquickstunden sich hielten, sondern nach Lust und Liebe den besonders ansprechenden sich anschlossen; ihnen gesellten sich neben Löhner auch andere Nürnberger Tonkünstler: Heinrich Schwemner, G. C. Wecker, J. C. Feuerlein, Benedict Schultheiß, Chr. Ad. Regelein 2c. in welchem letzten der Sänger sich dem Dichter vereinigte, die drei ersten auch durch ihre Melodieen zu den Nürnberger Gesangbüchern von 1676 und 1690, so wie zu Arnschwangers neuen geistlichen Liedern (1659) sich bekannt gemacht haben. So erschien 1691 zu Nürnberg bei Johann Jonathan Felsekker diese vermehrte Sammlung, die, obgleich sie den Titel des H. Müllerschen Werkes und seinen Namen zu tragen scheint, doch nur sein „poetischer Andachtklang" ist, wie erst später in diesen Worten ihre eigentliche Aufschrift hervortritt; so daß dem Urheber jener Erquickstunden, wenn wir die erste und vornehmste Anregung ausnehmen die von ihm unfehlbar sich herleitet, in unserer Sammlung nichts angehört.

Die Vorrede derselben „gegeben zu Nürnberg am 7ten des Heumonds, Ao. 1691" und mit Myrtillus, dem Genossenschaftsnamen ihres Verfassers, des Pfarrers Martin Limburger daselbst unterzeichnet, belehrt uns über diese ihre Entstehung. Sie beginnt mit dem Lobe der Dicht- und Tonkunst, beklagt aber, daß beide der Eitelkeit unterworfen seien, und daher sowohl Tugenden zeugen, als Laster gebähren könnten, wenn nicht die Gottesfurcht sie adle, mit ihrem Zutritte eine vollkommene Gesellschaft mache, und „einen heiligen Klee fürstelle, der die Verpflanzung in das Paradies sicherlich hoffen könne". In dieser Begleitung erschienen nun beide Künste in vorliegender Sammlung. „Die Gottesfurcht wandert aus den wunder- geistigen geistlichen Erquickstunden des hochehrwürdigen und hochgelahrten Gottes-

lehrers rc. Herrn Doctor Heinrich Müllers rc., welcher uns hiemit noch in der Zeit, sich selbsten aber nunmehro auf unaussprechliche Weise in der frohen Ewigkeit erquicket. Die Dichtkunst hat die zu der Ehre des Himmels verbundene Blumen-Gesellschaft der gerühmten Andacht beigefüget. Und nachdeme sie allbereit vor achtzehn Jahren funfzig dieser Betrachtungen in so viel Lieder verfasset, und gleichsam in einen Blumenkranz gebunden, hat sie diesen, auf verspürte Genehmhaltung gesangliebender Andacht-Seelen, mehr als um die Hälfte erweitern, und über ein halbes Hundert hinzusetzen wollen, so, daß die erste Hälfte in richtiger Ordnung den Erquickstunden nachgehet, die andere aber in gelassener Freiheit folget. Die Tonkunst ist anfänglich von den Löhnerischen Kunst-Händen (welche das Ruhm-Band der ewig grünenden Lorbeerzweige verdienen) hinzu geführet worden. Welcher sich nachmals Andere nicht minder Ruhmwürdige beigesellet, die mit ihrem holden Klang der in unsere Ohren steiget, den Preis-Schall der Zunge auffordern: wiewohl ihr eigenes Werk, sie als Meister zu beloben, in der Fähigkeit unserer Schuldigkeit fürbringet" rc.

Die Lieder, obgleich ursprünglich für häusliche Erbauung gedichtet, blieben doch von der Kirche nicht unbemerkt; ihrer fünf haben Eingang in dieselbe gefunden. In Nürnberg das Sterbelied von Omeis: „Ich hab' Bescheid zu scheiden von der Welt" mit der Aufschrift: Testament eines Christen (N. LX. S. 338. vergl. Balthasar Schmidts Nürnbergische alte und neue Kirchenlieder 1748, 1773); in einem weiteren Kreise durch die beiden Theile von Freylinghausens Gesangbuche die andern vier: „Nur frisch hinein, es wird so tief nicht seyn" von Kongehl, überschrieben: „Herzhaftigkeit im Kreuz: nur frisch hindurch" (N. LXXXVI. S. 486. Frl. I. [1704] N. 408); „Was giebst du dann, o meine Seele rc." bezeichnet als „Aufrichtigkeit gegen

Gott; gieb Gott dein Herz" von Carl Friedrich Lochner (N. LXI. S. 342. Frl. I. N. 445.); „Wer folgen will, muß wohl zuschauen" — Nachfolg' Christi; Folge, schau, wem? — (N. LXXI. S. 400. Frl. II. N. 433.) von Jacob Hieronymus Lochner; endlich: „Immer fröhlich" ꝛc. „der Christen Freude" überschrieben, von Omeis (N. III. S. 14. Frl. II. N. 530). Da ist es nun auffallend, daß, so anmuthig auch Löhners Weisen sind die er zu ihnen allen gesungen hat, so groß auch die Neigung zum Arienhaften war die seit Johann Rudolf Ahle bei den Sängern geistlicher Lieder sich immer mehr verbreitet hatte, und auch in diesen Melodieen sich kund giebt, dennoch keine derselben ihrem Liede gefolgt ist. Bei ihrer dreien: „Ich hab' Bescheid zu scheiden ꝛc. Immer fröhlich ꝛc. Was giebst du dann, o meine Seele" ꝛc. wird es dadurch erklärlich, daß sie nach bekannten, kirchenüblichen Weisen zu singen waren: „Auf auf mein Herz, und du mein ganzer Sinn ꝛc. Alles ist an Gottes Segen ꝛc. Wer nur den lieben Gott läßt walten" ꝛc. bei den übrigen befrembet es um so mehr, als sie keinen bis dahin kirchengebräuchlichen Maaßen angehören, andere Melodieen Löhners aber, bei denen ein Gleiches der Fall und in denen das arienhafte Gepräge kaum minder ausgedrückt ist, nach dem Zeugnisse der Nürnberger Gesangbücher von 1676 und 1690, und dem übereinstimmenden spätern der Sammlungen alter und neuer Nürnberger Kirchenlieder von Balthasar Schmidt 1748, 1773, mit ihren Liedern in die Kirche übergegangen sind. Ehe wir den Ursachen davon näher nachforschen, wenden wir uns zu jener zweiten Sammlung die eine ähnliche Erscheinung zeigt, und die wir zu Anfange bereits vorläufig erwähnten. Es ist Wolfgang Christian Deßlers in demselben Verlage zu Nürnberg ein Jahr später (1692) erschienene „Nützlich ergetzende Seelenlust Gottgeheiligter Christen unter den Blumen göttlichen

Wortes", ein Erbauungsbuch, das 25 geistliche Betrachtungen enthält als eben so viel Beete eines wohlgepflanzten Gartens, dessen Bild auch das Titelkupfer uns entgegenbringt, doch ohne schattende Bäume, so daß es an heißen Tagen keine anmuthige Vorstellung erweckt. Jede dieser Betrachtungen führt eine Überschrift, die deren Inhalt oft mehr geheimnißvoll verhüllt als klar zusammenfaßt; Poesie und Musik, ja bildende Kunst sind aufgerufen ihn dem Geiste wie dem Sinne immer näher zu bringen. Denn jeder Betrachtung ist ein allegorisch-emblematisches Kupferbild vorangestellt, das freilich an der Nüchternheit krankt die von Vorstellungen solcher Art einmal unzertrennlich ist, die das bildlich Undarstellbare als bloße Zeichen eines Gedankens, ja einer rednerischen Figur zu versinnlichen suchen; jede schließt mit einem Liede, das seine Singweise zu einem oft lebhaft bewegten, bezifferten Basse mitbringt. Die elf ersten sind mit den Buchstaben B. S. bezeichnet, durch die wahrscheinlich auf den ein Jahr später (1. März 1693) verstorbenen Organisten der Ägidienkirche zu Nürnberg, Benedikt Schultheiß gedeutet wird; den übrigen vierzehn fehlt jede Bezeichnung, und man pflegt anzunehmen, daß sie von dem Dichter herrühren, was auch dadurch wahrscheinlich wird, daß sie den vorhergehenden an Fluß und Sangbarkeit nachstehen, und dadurch die ungeübtere Hand eines Liebhabers mehr als eines wohlbeschulten Tonsetzers verrathen. Von diesen Liedern sind sieben durch Freylinghausens Gesangbuch in die Kirche eingebürgert worden, alle jedoch, ohne ihre Singweisen mitzubringen. Es sind die allgemein bekannten: „Was frag ich nach der Welt" (die verbotene Weltlust, N. IV. Frl. I. N. 333.); „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen" (das bußfertige Verlassen und Umfassen, N. VI. Frl. I. N. 451.); „Mein Jesu, den die Seraphinen" (die königliche und unvergleichliche Herrlichkeit Christi, N. XII. Frl. I.

N. 278.); „Öffne mir die Perlenthore“ (der Himmel auf Erden, N. XIII. Frl. I. N. 581.); „Frisch, frisch hinaus mein Geist“ (die Seelennützliche Nothwendigkeit, N. XIV. Frl. I. N. 401); „Ich wart' auf dich und sehne mich“ (die Weck- und Schreck-Posaune der Sicheren, N. XVII. Frl. I. N. 298.); endlich: „Du reine Sonne meiner Seele“ (die Pflicht der Augen, N. XIX. Frl. II. N. 751.). Von zweien derselben, den in unserer Sammlung an der 12. und 13. Stelle stehenden, erklärt es sich sofort: das eine (Öffnet mir die Perlenthore ꝛc.) kann nach der Weise „Lasset uns den Herren preisen“ ꝛc. gesungen werden, das andre („Nur frisch hinnach“ ꝛc.) auf die Melodie „Der lieben Sonne Licht und Pracht“, auf welche sie auch Freylinghausens Gesangbuch verweis't. Warum aber sind die andern verschmäht worden, von denen mindestens die der beiden zuerst genannten Lieder, die wir Benedikt Schultheiß zuschreiben, sangbar und angenehm sind, und damals durch ihr arienhaftes Gepräge nicht abstoßen konnten, das ihnen mit den in Freylinghausens Gesangbuche an ihre Stelle gesetzten gemeinschaftlich ist?

Ich finde die Lösung in einer Stelle des Vorworts der ältesten Ausgabe von Freylinghausens Gesangbuche. Hier, nachdem zuvor bemerkt worden, daß ein Theil der Melodieen aus dem Darmstädtischen Gesangbuche genommen worden, wird hinzugefügt, daß der übrige Theil „aufs neue ꝛc. und zwar solchergestalt componirt worden, daß darin sowohl die christlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen sei“. Man hatte demnach von den Melodieen des Darmstädter Gesangbuches einen Theil dieser Bedingung entsprechend gefunden, war von einigen Liedern zwar befriedigt, welche (neben den aus dem eigenen Kreise hervorgegangenen) die Sammlungen einzelner mitlebender und gleichgesinnter Dichter darboten, hielt aber die ihnen beigegebenen Melodieen für ungenügend, weil

man jenen Verein von Lieblichkeit und Gravität bei ihnen vermißte. Nicht etwa einen solchen, wie er in den Weisen des Jahrhunderts der Kirchenverbesserung sich darstelle, die man als Muster desselben zu betrachten habe, sondern wie die der Halleschen Genossenschaft gemeinsame mystisch-enthusiastische Sinnesart ihn mehr dunkel empfand denn klar anschaute, als ihre künstlerische Blüte. Nun boten die beiden besprochenen Lieder- und Erbauungsbücher Melodieen nürnbergischer, der Pegnesischen Blumengesellschaft angehörender, mindestens ihr befreundeter Meister, und wenn schon die aus jenem Vereine stammenden Lieder nur theilweise den Hallensern genügen konnten, so weit nämlich jenes zunftmäßige, örtliche Gepräge in ihnen mehr zurücktrat, das genossenschaftliche (zumal von dem Wiederscheine bedeutender Umgebung angefärbte) Dichtungen nie ganz verleugnen können, und dagegen die übereinstimmende fromme Anschauungsweise überwog; so konnte man noch weniger Befriedigung an den Melodieen finden, weil eine örtlich ausgebildete Kunstrichtung, eine eigenthümliche Ausgestaltung des Arienhaften, eben in ihnen auf das Bestimmteste hervortrat. Daß man in Nürnberg die Singweisen Löhners, eines Mitbürgers, in die Kirche aufnahm, während man sie in Halle verschmähte, wird daher nicht länger befremden. Eben so wenig aber die Aufnahme der Melodieen des Darmstädter Gesangbuches. Dieses war, wie sein Titel uns meldet, zuvor in Halle gedruckt; zwar ohne Beigabe der Singweisen zu den neuen Liedern, doch hat es allen Anschein, daß diese zu großem Theil damals schon erfunden, daß sie aus dem Kreise der s. g. Halleschen Pietisten hervorgegangen waren, und nur deshalb zurückgehalten wurden, weil man sie erst näher erproben wollte. Freylinghausen, bei der sechs Jahre später erfolgten Herausgabe der ersten Hälfte seines Gesangbuches, hat also nicht Fremdes sich angeeignet, er hat

nur das in der Mitte der Seinigen, aus ihrer eigenthümlichen Gefühlsweise Hervorgegangene wieder zurückgenommen, und man darf daher behaupten, daß diese in allen Singweisen seiner Sammlung sich abspiegle.

Wir haben demnach kein besonnenes Erkennen, kein verständiges Abwägen, bei der Annahme wie der Verwerfung jener Melodieen vorauszusetzen, eben so wenig wie das eine oder das andere fähig seyn kann unser eigenes Urtheil über den Werth derselben zu leiten. Alles Anmuthen wie Abstoßen beruhte in rein subjectivem Berührtwerden, dessen Ergebniß durch ein auf eigenthümlichem Wege gebildetes, besonderstes Verhältniß zu der göttlichen Offenbarung sich bedingte; und wenn unter den Zeitgenossen Freylinghausens die Gottesgelehrten zu Wittenberg die schärfste Mißbilligung gegen die Singweisen seiner Liedersammlung aussprachen, wenn die Mehrzahl der Gegenwart in gleichem Sinne herabwürdigend von der „Hallischen Liederey" redet, wenn uns der Würde, Hoheit und Anmuth der Weisen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung gegenüber, jene Verwerfung als begründet erscheint, so haben wir deswegen das Wort Freylinghausens in seiner Vorrede immer nicht für ein heuchlerisches, oder geradehin unverständiges zu halten. „Lieblichkeit und Gravität" mußte bei der geistigen Richtung die in den Liedern seines Kreises, wie in den Singweisen waltet, welche das in jenen vorwaltende Grundgefühl durch Töne verkörpern, sich anders gestalten, als im ersten Jahrhunderte der Glaubensreinigung, und die aus diesem lebendig hervorgeblühten Weisen können, eben weil wir dieses von ihnen rühmen müssen, nicht den Maaßstab bilden für die in den Tagen der Halleschen Pietisten hervorgegangenen. Vergleichen wir diese aber den gleichzeitig entstandenen, so wird es uns freilich befremden, die Melodie Löhners zu dem Liede: „Wer folgen

will, muß erstlich schauen wem sicherlich zu folgen sei" die ein ernstes Gepräge trägt, und deren für den Kirchengesang zu kunstreiche Einzelheiten kaum schwerer sich hätten vereinfachen lassen als dieses in andern Fällen geschehen ist, bei Freylinghausen mit einer gleich einem Pastorale einhergehenden Weise dreitheiligen Taktes vertauscht zu sehen. Wer in dem Liede eine strenge Mahnung erblickt zur Selbstverleugnung, wird freilich die ältere Fassung der Singweise vorziehen: wer aber gewohnt ist den Erlöser vorzugsweise unter dem biblischen Bilde des guten Hirten zu schauen, der seine Heerde an seinem heilsamen Worte weidet, und auch wohl mit den Lämmern freundlich tändelt, dem werden die schäferlichen Klänge der neueren mehr zusagen, sollten sie auch an die Grenze des Tanzhaften streifen. Von anderen Fällen dürfen wir ganz absehen, wo schon die offenbare Unzulänglichkeit der Form die ursprünglichen Melodieen als verwerflich erscheinen ließ, wie bei der Mehrzahl derjenigen die Deßler zugeschrieben werden. So hat die Strophe des bekannten Liedes: „Mein Jesu, dem die Seraphinen" einen ganz einfachen Bau: sie ist eine achtzeilige iambische, und während in ihren ersten vier Zeilen eine 9= und eine 8sylbige mit einander wechseln, sind in den vier andern zwei 8sylbige in die Mitte von zwei 9sylbigen gestellt. Die zu ihr gesungene Melodie, deren Aufgesang verschieden betonte Stollen zeigt, nähert diese einander nicht einmal in ihrem rhythmischen Baue, wie es ihr denn auch an aller Ebenmäßigkeit gebricht. Sie beginnt mit einem Rhythmus von 5 Takten, dem sie deren zwei zu vier und einen zu dreien anschließt; zwei Rhythmen zu 3 Takten stehen in dem Abgesange zwischen deren zwei zu vieren; ein ganz unfaßlicher aller Anmuth entbehrender Bau, der die von Freylinghausen aufgestellten Grundbedingungen der Lieblichkeit und Gravität schon in den allgemeinsten Beziehungen verletzte.

VIII.

Ein merkwürdiges geistliches Melodieenbuch des achtzehnten Jahrhunderts, 1733.

Eine seltsame Erscheinung ist folgendes Melodieenbuch des 18. Jahrhunderts, ohne jedoch als Quelle für diesen Zeitraum irgend von Wichtigkeit zu seyn.

Sein Titel lautet:

„Groß Marggräfisches Baaden Durlachisches Kirchen-Gesang-Buch, darinnen neben denen bisher gewöhnlichen Alten Liedern und Psalmen, auch ein starker Anhang andeter Neuer schönen geistreichen Gesängen enthalten, und mit neuen Schrifften und musikalischen Noten versehen. Zu Dienst Kirchen und Schulen, der Untern und Obern Marggrafschaft Baaden-Durlach. Basel, zu finden bey Johann Rudolff Pistorius. MDCCXXXIII. (1733.)

Augenscheinlich besteht dieses Buch aus verschiedenen Bestandtheilen. 1) Aus einem älteren, für die vorliegende Ausgabe benutzten Drucksatze, der die früheren Melodieen ganz unverändert wiedergiebt, selbst in ihrer ursprünglichen rhythmischen Gestalt, von der kaum vorauszusetzen ist, daß sie in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts noch kirchenüblich gewesen sei. Dieser Theil versetzt uns demnach völlig in die Zeit von 1524 etwa bis 1632, und ist außer Stande über die Beschaffenheit der älteren Singweisen der evangelischen Kirche

in dem angegebenen so viel späteren Zeitraum uns zu unterrichten.

Dazwischen sind nun
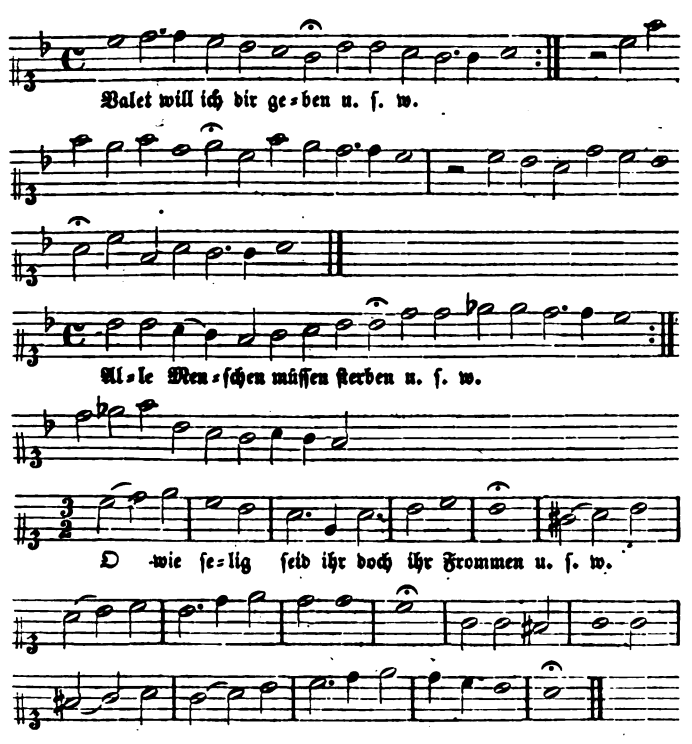
2) ältere, wahrscheinlich bei einer frühern Ausgabe dieses Buches noch nicht aufgenommen gewesene eingeschaltet *) und neuere, bis hinein in die pietistische Zeit, die unter jene (nach Maaßgabe der behandelten Gegenstände) sich gemischt haben. Die veränderten, den älteren ungeschickt nachgebildeten Typen lassen uns äußerlich schon diese Zusätze erkennen; der ältere Theil derselben giebt sich als später hinzugekommen auch durch die modernen Schleifer kund, mit denen die neuere Zeit die Melodieen verziert, und dadurch ihre Einwirkung auf dieselben geltend gemacht hatte, so daß wir nun theilweise wirklich eingeführt werden in jene Tage, welche die Jahrzahl des Titelblattes nennt. Am meisten tritt eine solche moderne Verschnörkelung hervor bei den Singweisen der Lieder: „Wachet auf, ruft uns die Stimme x. Da Jesus an dem Kreuze stund x. Von Gott will ich nicht lassen x. Was Gott thut, das ist wohlgethan" x. Auch das bei diesem durch das Ganze hin vertheilten Anhange von Singweisen verschiedener Zeiten angewendete Discantzeichen läßt uns muthmaaßen, daß diese aus geistlichen Singbüchern einer Zeit entlehnt seien, wo die Oberstimme allgemein die melodieführende geworden war.

Örtlich gangbare Melodieen sind nicht selten; so: „Was mein Gott will, das gscheh' allzeit" x.



„Valet will ich dir geben" x. (nicht die erste der beiden 1613 für dieses Buch erfundenen Weisen Melchior Teschners):

*) „Christus der uns selig macht x. Allein Gott in der Höh sei Ehr x. O Herre Gott, dein göttlich Wort x."
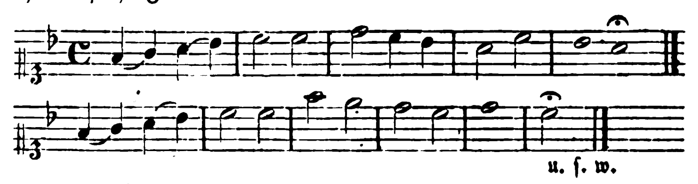


Die Gesammtzahl der Melodieen beläuft sich auf 160.

Offenbar ist das Buch eine spätere Erneuerung eines älteren, ohne alle Kritik. Man behielt das Ältere bei, da es in einem früheren Abdrucke zur Hand war, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, daß der spätere Kirchengebrauch es (mißbräuchlich) verändert habe, daß es in der Gestalt wie man es gebe, nicht mehr heimisch sei in den Gemeinen; an eine Herstellung war dabei nicht gedacht, nur Bequemlichkeit und Ersparniß hatte man im Auge gehabt. Das Hinzugethane, gleichviel ob der Vorzeit oder der Gegenwart angehörend, gab man in der Form wie es auf diese letzte gekommen, wie es aus ihr hervorgegangen war; eine entstellende Umbildung und Verunstaltung des

Früheren ahnte man dabei eben so wenig als den Widerspruch gegen die an anderer Stelle gegebene ursprüngliche Gestalt des ihm Gleichzeitigen. In dieser Beziehung bleibt das so seltsam zusammengesetzte Buch merkwürdig, ein entschiedener Gegensatz gegen das Darmstädter große Cantional von 1684, das nach bestimmten Grundsätzen eine Ausgleichung des Älteren und Späteren versuchte, während das besprochene mit einer bloßen Zusammentragung ohne leitende Grundsätze sich begnügte.

Das später (1762) aus der Breitkopfischen Buchdruckerey zu Leipzig hervorgegangene „Baden Durlachische Choralbuch", dem vorangedruckten Privilegium zufolge von Georg Nicolaus Fischer, Organisten zu Carlsruhe, für das ein Jahr vorher in Baden eingeführte Gesangbuch bearbeitet, steht mit dem eben erwähnten in keiner Beziehung. Es giebt 154 alphabetisch geordnete Melodieen mit bezifferten Bässen, über die kaum mehr zu sagen ist, als daß der dreitheilige Takt überall, wo es nur thunlich war, sich bei ihnen vermieden findet, und nur wenigen Weisen daktylischer Strophen noch geblieben ist.*) Die Melodieen sind von Schleifern meistentheils gereinigt, doch machen diese hin und wieder sich noch geltend, wie z. B. in denen der Lieder: „Wachet auf, ruft uns die Stimme rc. O wie selig seid ihr doch ihr Frommen" rc.



*) „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht rc. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen rc. Strahlet ihr Lichter rc. Wie leuchtet der Himmel, wie glänzet" rc.

IX.

Marpurgs Melodieen zu Gellerts Liedern.

Ziemlich zu gleicher Zeit mit Doles, Ph. E. Bach und Quanz hat auch Marpurg zu Liedern Gellerts Melodieen erfunden, die im Jahre 1758 nebst den Weisen anderer Berliner Tonkünstler zu geistlichen Liedern verschiedener Dichter bei Christian Friedrich Voß zu Berlin herauskamen. Seiner Melodieen sind zwölf zu elf Liedern Gellerts, denn zu einem — „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" — hat er deren zwei gesungen, die eine mit Klavierbegleitung, die andere zu 4 Singstimmen.

Marpurg war ein fruchtbarer Schriftsteller auf dem Gebiete der Tonlehre; als Tonsetzer trat er seltener auf, oft nur um durch Beispiele seine Lehrsätze zu erläutern. In dem erwähnten Werkchen hat er sich den zahlreichen Verehrern Gellerts unter den Tonkünstlern angeschlossen, die dessen geistliche Lieder durch ihre Weisen zu verherrlichen strebten; augenscheinlich that er es aus innerem Drange. Dennoch möchte ich ihn nicht dem Sängerkreise des Dichters beigesellen, eben so wenig als jenen Unbekannten, der zu Bern um 1767 158 geistliche Lieder in vierstimmigen Tonsätzen herausgab, unter denen sich auch sämmtliche geistliche Oden Gellerts befinden.

Marpurg gehörte, wie bemerkt, zu den Vielen, die durch Gellerts Lieder unmittelbar nach ihrem Erscheinen lebhaft berührt wurden. Neben deren Klarheit und Verständlichkeit, wodurch sie den Anforderungen der Zeit im Allgemeinen entsprachen, ohne daß Beides allein genügt hätte, ihnen den allgemeinen

Beifall zu sichern den sie genossen, war es vor Allem ihre innere Wahrheit, das einem jeden aufgeprägte Zeugniß lebendigen Erlebtseyns, wodurch sie auf empfängliche Gemüther wirkten. Der Dichter selbst unterscheidet bei ihnen Lehroden, und Oden für das Herz; die letzten waren es, von denen Marpurg vor den übrigen angesprochen wurde, ihnen gehören ohne Ausnahme die von ihm gesungenen Melodieen an. *) Jede Rücksicht auf die Kirche blieb ihm dabei fern; ob die gewählten Lieder gebräuchlichen Kirchenweisen anzupassen seien oder nicht, ob er durch neue Melodieen diejenigen, wo dieses nicht der Fall sei, den Kirchgemeinen zugänglich machen könne? lag ganz außerhalb des Kreises seiner Berücksichtigung; so sehr, daß unter den elf von ihm gewählten Liedern nur vier dieser letzten Art, **) die übrigen sieben dagegen auf schon bekannte Melodieen gedichtet sind. Und betrachten wir seine Weisen näher, so überzeugt uns schon der bedeutendere Tonumfang innerhalb dessen sie sich bewegen, es zeigen die fremderen Tonverhältnisse in denen sie fortschreiten, daß ihnen das allgemein Faßliche, Volksgemäße fehle, daß sie nur dazu bestimmt seyn konnten, gebildeten Sängern am Klaviere zu geistlicher Erquickung zu dienen; nur bei

---

*) 1) Gott ist mein Lied rc. (N. 5.)
2) Herr der du mir das Leben rc. (N. 9.)
3) Wie groß ist des Allmächt'gen Güte rc. (N. 17.)
4) Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc. (N. 20. mit Klavierbegleitung; N. 32. für 4 Singstimmen.)
5) An dir allein, an dir hab' ich gesündigt rc. (N. 21.)
6) Ein Herz o Gott, in Leid und Kreuz geduldig rc. (N. 23.)
7) Du klagst und fühlest die Beschwerden rc. (N. 26.)
8) Gott ist mein Hort rc. (N. 27.)
9) Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken rc. (N. 28.)
10) Jesus lebt, mit ihm auch ich rc. (N. 29.)
11) Nicht, daß ich's schon ergriffen hät'e rc. (N. 30.)

**) N. 1. 4. 5. 7 (5. 20. 21. 26).

dem einen, von ihm vierstimmig gesetzten, mag er an kirchliche Aufführung, oder Vortrag durch die Schüler bei ihren Straßenwanderungen gedacht haben. Immer ist es auch das fromme Gefühl des Einzelnen, das Bekenntniß des von den Liedern empfangenen besonderen, persönlichen Eindrucks, das sich in seinen Tönen verkörpert, nicht das lebendige Gemeinebewußtseyn, das diesen erst das Gepräge des Kirchlichen geben würde. In die Darstellung des Gellertschen Sängerkreises, den der dritte Theil meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang den Lesern vorüberführt, wollte ich nur diejenigen Meister aufnehmen, die im Sinne ihrer Zeit die Lieder Gellerts als kirchliche empfanden, sie durch ihre Singweisen in die Kirche einzuführen trachteten. Nur von diesen habe ich ausführlicher gehandelt, sie in ihren gesammten Bestrebungen genauer betrachtet; einzelne, bedeutendere Tonkünstler dagegen, die auch in späterer Zeit noch von Gellert lebhafter angeregt wurden, am Schlusse nur vorübergehend erwähnt. Marpurgs dabei zu gedenken fand ich keine dringende Veranlassung, weil er, der schätzbare Gelehrte und Tonforscher, auf dem Gebiete der Tonschöpfung nicht von gleicher Bedeutung ist; und nach der ganzen Anlage und Absicht meines Werkes hätte ich nur dort eine Stelle ihm einräumen können.

X.

Musikalischer Vorrath neu-variirter Fest-Choral-Gesänge auf dem Clavier, im Canto und Basso, zum Gebrauch so wohl bey öffentlichem Gottesdienst als beliebiger Haus-Andacht. Erster Theil. Verfertiget und mitgetheilet von Johann Samuel Beyer, Cantore und Chori musici Directore in Freyberg. Zu finden beym Autore. 1716.

Musikal: Vorrath ꝛc. (wie oben) im Canto und Basso, so durchs gantze Jahr, sowohl Sonn- als Werk-Tage, wie auch zu beliebiger Haus-Andacht, gemein und gebräuchlich. Ander und dritter Theil. Mitgetheilet von ꝛc. (wie oben). Zu finden beym Autore daselbst. Anno 1719.

Über den Verfasser dieses Werkes wissen wir nur Weniges, eben nur dasjenige was uns von Gerber (N. L. Th. I. Col. 386. 387.) über ihn mitgetheilt wird. Danach war er in Gotha geboren, verwaltete zu Weissenfels 6 Jahre lang das Amt eines Kantors und Schulkollegen, wurde dann 1703 an die Stelle eines Kantors und Musikdirektors zu Freiberg berufen, die er bis 1744 (41 Jahr lang) bekleidete, und dann, wie Gerber bemerkt „in der Blüte seiner Jahre" durch den Tod weggerafft wurde. War er damals 47 Jahr im Amte gewesen — die Zeit seiner Dienstführung in Weissenfels mitgerechnet — und nehmen

wir an, daß er mit dem 20. Jahre seine öffentliche Thätigkeit begonnen habe, so zählte er bei seinem Ableben 67 Lebensjahre, befand sich also nicht sowohl in der Blüte seines Alters, als vielleicht einer noch ungebrochenen Wirksamkeit, obwohl auch darüber uns nähere Nachrichten mangeln, und die Angabe daß er 1730 eine schon 1703 erschienene Anleitung zur Singkunst (Primae lineae musicae vocalis) mit Weglassung der früher dazu gehörenden Beispiele abermals herausgegeben habe, kein vollgültiges Zeugniß davon ablegt.

Der erste Theil seines obengenannten Werkes enthält die Melodieen der Festlieder, 33 an der Zahl, der zweite die der Katechismus-, Psalmlieder ꝛc. (46), der dritte die Zeitlieder (18); das Ganze bietet also Veränderungen über 97 Weisen geistlicher Lieder, nach der herkömmlichen Folge geistlicher Gesangbücher. Einer Reihe solcher Veränderungen geht in der Regel ein Allabreve voran, die einfache Melodie enthaltend in der um die Zeit des Verfassers üblichen Gestalt; wir finden in ihr oft den ursprünglich dreitheiligen Takt wieder, der an andern Orten schon mit dem geraden vertauscht war, auch erscheint jener zuweilen an der Stelle des rhythmischen Wechsels. *)

---

*) S. z. B.
I. 16. Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc.
18. Erschienen ist der herrlich' Tag ꝛc.
30. Allein Gott in der Höh' sei Ehr ꝛc.
32. Herr Jesu Christ dich zu uns wend' ꝛc.
II. 12. O Lamm Gottes unschuldig ꝛc.
23. In dich hab' ich gehoffet, Herr ꝛc.
24. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn ꝛc.
34. Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.
35. Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc.
38. Nun laßt uns Gott dem Herren ꝛc.
40. Ach Gott wie manches Herzeleid ꝛc.
III. 2. Aus meines Herzens Grunde ꝛc.
3. Ich dank dir schon durch deinen Sohn ꝛc.

Die folgenden Veränderungen bestehen meist aus einem figurirten Basse, zu dem die einfache Melodie sich hören läßt, oder Verkräuselungen dieser Melodie zu einem einfachen Basse; doch kommen jene auch wohl in beiden Stimmen vor, wie in der zweiten Variation über Crügers schöne Melodie des Liedes: „Jesu meine Freude“ 2c. (II. S. 171. 172.)

Für die Kunst ist das Werk nicht ausgiebig, wie es denn auch nur Anfängern zur Fingerübung bestimmt ist, aber freilich auch zu Förderung des Choralspieles „daß man einen schönen variirten Choral manierlich und geschickt spiele, wie es von wohl exercirten Organisten beim Gottesdienste sich vergnügt zuhören lasse“. Aus dem Vorberichte stehe hier noch folgende, das Choralspiel betreffende Stelle, die uns über die Beschaffenheit desselben im beginnenden 18. Jahrhunderte unterrichtet. „Nun wäre wohl zu wünschen (sagt der Verfasser) daß ein jeder noch nicht vollkommene Organist auf der Orgel ein tüchtiges und accurates Choralbuch vor sich liegen hätte, und nach der vorliegenden Melodie sich fein richtete, so würde er durch solche stetige Übung nicht nur die Melodie nicht verstümpeln, viel weniger durch angemaaßte eigene Correction gar verderben, sondern auch einen guten geschickten Generalbaß, und auch wohl ein' und andern Takt wohl zu variiren lernen. Allein was macht es, und woher kömmt's, daß oftmals ein elendes und erbärmliches Geheule auf mancher Orgel gehöret wird? Die Nachlässigkeit und Faulheit. Jedoch ist es auch klar und am Tage, daß absonderlich in unseren Landen Organisten gefunden werden, die sehr schlecht salariret seyn, dahero

---

7. Gott des Himmels und der Erden 2c.
8. Singen wir aus Herzensgrund 2c.
9. Nun ruhen alle Wälder 2c.
11. Freu dich sehr o meine Seele 2c.

sie, wofern sie sich und die Ihrigen ehrlich und redlich ernehren wollen, die Woche über, da sie über dem Clavier sitzen, und Gott zu Ehren und der Gemeinde zu einer Geistlichen Seelen und Gemüths Vergnügung etwas rechtschaffnes studiren sollten, wohl mit Handarbeit und anderer Profession ꝛc. sich placken müssen, und also zu derjenigen Verrichtung, worzu sie doch von Gott und der Obrigkeit verordnet, wenig kommen und deren gedenken können. Dadurch denn die Finger ungeschickt, die Hände schwer werden, und die ganze Lust dazu hinweg fällt, und sie hernach zittern und beben, wenn sie nur einen ganz schlechten Generalbaß, oder das geringste vom Blatte her spielen sollen. Wehn nur solche Leute die ihre fundamenta musices erstlich wohl erlernet, und etwas verstünden, zu Organisten erwählet und angenommen, ihnen auch ein besserer Sold gereicht würde, so würde sich Mancher mehr befleißigen auch seine anvertraute Orgel in besserem Stande zu halten, als es, leider! geschiehet" ꝛc.

Der ehrliche Beyer hat ganz Recht, wenn er die von ihm angeführten Mißstände für eine Ursache des damals allgemeinen schlechten Choralspiels hält, das denn auch ohne Zweifel eine verderbliche Rückwirkung auf den Kirchengesang übte. Allein es ist eben so gewiß, daß die bei der größeren Menge der damaligen Organisten überhand genommene Neigung zu oft widersinnigen Verkräuselungen der Kirchenmelodieen, worin sie vorzugsweise ihre Kunst suchten, nicht minder zu diesem Verderben beigetragen habe. Es liegt ein Widerspruch darin, wenn man das Verstümmeln, und eigenmächtige (sogenannte) Verbessern der Melodieen tadelt, und dann doch deren „manierliches Variiren" als Aufgabe für den Organisten bei dem Gottesdienste setzt. Die kunstreiche Durchführung geistlicher Singweisen in Vor- und Nachspielen, auch eine verändernde, wie sie oft

unvermeidlich wird, leitet dahin, ihren Geist und Sinn zu erkennen, oder auch nur in dunklem Bewußtseyn zu ahnen; das Herumstreichen und Gaukeln um ihren ursprünglichen melodischen Fortschritt, je „vergnüglicher" es sich anhören läßt, reizt um so mehr zu ähnlichem Verkräuseln, worüber die ursprüngliche Gestalt der Singweise leicht verloren geht; eine Anweisung zu dergleichen ist aber um so verderblicher, je größer die Anzahl der Melodieen unseres Kirchengesanges ist, auf welche sie sich erstreckt.

XI.

Kirchlicher Gemeinegesang in England.

Einen kirchlichen Gesang der Gemeinen, im Sinne des unseren, giebt es in der englischen Kirche nicht, und bei den von der bischöflichen Kirche abweichenden geistlichen Gemeinschaften finden sich die verschiedensten Gebräuche in diesem Theile des Gottesdienstes. Was ich im Allgemeinen darüber zu berichten vermag, beruht nicht durchaus auf eigener Erfahrung und Anschauung, sondern meist auf Demjenigen, was ich darüber aus Burney's Berichten im dritten Theile seiner Geschichte der Tonkunst (1789) und aus geistlichen, in neuerer Zeit in England gedruckten Singebüchern geschöpft habe; es kann also nur einen bedingten Werth haben, den eines Auszuges, einer vergleichenden Zusammenstellung.

Die ersten Lieder des deutschen evangelischen Kirchengesanges waren Lehr- und Psalmlieder, an sie schlossen sich dann die Festgesänge. Die Lehrlieder, ein Kranz aus mancherlei Sprüchen der heiligen Schrift gewunden, gaben Zeugniß, daß diese aufs neue tief in das Leben zu greifen begonnen habe, waren ein Mittel, die reine, heilsame Lehre dem Herzen und Gedächtnisse fest einzuprägen; die Psalmlieder, nicht Umschreibungen oder Übertragungen jener ältesten heiligen Gesänge, sondern aus dem Drange der Zeit, der wieder erwachten und verbreiteten Kenntniß der Schrift erneut hervorgegangen, bewährten sich als dieser ihrer Wurzel lebendig entsprossene. Nicht so in England. Man nahm die seit 1540 von Clement Marot übertragenen, um 1542 durch den Druck verbreiteten Psalmen zum Vorbilde, die bei dem lebhaften Verkehre Frankreichs mit England, das dort noch festen Fuß besaß, schnell daselbst bekannt geworden waren, und versuchte in ähnlicher Art diese uralten Gesänge sich anzueignen. Der Sage nach soll schon unter der Regierung Heinrichs des Achten Thomas Wyatt einige Psalmen in gebundener Rede übertragen haben, die aber erst 1549, im zweiten Jahre der Regierung Eduards des Sechsten gedruckt wurden; sie sind jedoch nicht auf unsere Zeit gediehen. In eben diesem Jahre erschienen, jenem Könige gewidmet, 51 Psalmen in der Übersetzung Thomas Sternholds, *) die im Jahre 1552 abermals gedruckt wurden, beidemale ohne Singzeichen. Burney vermuthet, diese Psalmlieder seien von denen, die der Melodieen deutscher geistlicher Lieder kundig gewesen, denselben angepaßt worden, Andere dürften sie auf die Weisen damals gangbarer Balladen gesungen haben, soweit es nach

*) All such psalms of David as Thomas Sternholde late grome of the Kings Majestys Robes did in his life tym drawe into English metre. Imprinted by Eduard Whitechurch, 1549, London.

den Strophen derselben thunlich gewesen sei. Erst unter der Regierung Elisabeths, 1562, erschien eine Ausgabe mit Singzeichen, *) durch welche aber nur einfache Melodieen ohne Grundstimme mitgetheilt wurden, auch nicht zu einem jeden Psalme, indem denen gleichen Strophenbaues dieselbe Singweise gemeinschaftlich blieb. Dieses Buch, das die bis dahin neben den Sternholdschen von Andern in das Englische übertragenen Psalmen vereinigt, bietet den ersten in England erschienenen vollständigen Liedpsalter, und begreift außer den Psalmen Sternholds deren 58 von Hopkins, Schulmeister zu Suffolk, 27 von Morton, 5 von Whittingham (unter ihnen den 119ten) und einen von Wisdom. Der 7te und 25ste sind mit den Buchstaben W. K. bezeichnet, der 106te mit T. C. Gedruckt war es bei John Day, und es ist vorauszusetzen, daß es mehrmals aufgelegt wurde. Mir hat eine im vorletzten Regierungsjahre der Königin Elisabeth (1602) erschienene Ausgabe vorgelegen, ganz gleichen Titels, der nur das Motto aus dem Briefe des Jacobus, V. 13, hinzugefügt ist: „Leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand guten Muthes, der singe Psalmen." **) Auch ist dieser Abdruck bei einem andern Verleger erschienen. ***) Er beschränkt sich nicht auf die Psalmen allein, sondern enthält auch Lehr- und Lobgesänge in Liedform: das Athanasianische Glaubensbekenntniß, die 12 Artikel des christlichen Glaubens, die zehn Gebote und das Vaterunser, jedes dieser letzten beiden in doppelter Fassung; die drei evangelischen

---

*) The whole booke of Psalmes, collected into English metre by T. Sternhold, Hopkins and others, confered with the Ebrue, with apt notes to sing them withal. Imprinted by John Day, 1562.

**) James V. If any be afflicted, let him pray; if any be merrie, let him sing Psalmes.

***) London, by John Windet, for the assignes of Richard Daye, 1602.

Lobgesänge, der Maria, des Zacharias und Simeon (Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis etc.) und den der drei Männer im Feuerofen (Benedicite); das Veni creator und Te Deum; eine Klage, und ein demüthiges Gebet eines Sünders, ein Danklied nach empfangenem Abendmahl, zwei Lamentationen, und eine Übertragung von Luthers: „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort“ und „Verleih uns Frieden gnädiglich“ (da pacem); reicher hierin als die französischen Psalmbücher, die außer den Psalmen nur Simeons Lobgesang und ein Lied über die 10 Gebote geben. Für 168 Lieder, welche hienach das Buch im Ganzen enthält, werden aber nur 53 Melodieen gegeben, von denen 32, bestimmten einzelnen Gesängen angehörend, nur einmal vorkommen, 21 aber mehreren gemeinschaftlich sind. Der höchst fehlerhafte Druck erschwert das Erkennen ihres melodischen Fortschritts, namentlich läßt die oft falsche Stellung der Schlüssel ihre Tonart zweifelhaft; nur soviel ist mit völliger Gewißheit anzunehmen, daß die harte Tonart die vorherrschende ist (in 30 Fällen, wogegen die weiche nur in 23 vorkommt). Phrygische Melodieen erscheinen gar nicht; trotz der Unzuverlässigkeit des Abdrucks dürfte doch der einzige Fall des Vorkommens einer lydischen richtig seyn — zu der Klage eines Sünders (the complaint of a sinner) — die, mit D beginnend, in A, C, F ausweicht, und bei Wiederholung der letzten, anfangs in C endenden Zeile, zuletzt den Schluß in F findet. Mixolydischer Tonart sind nur drei, der Lobgesang des Simeon, eine der Lamentationen, und eine der Formen des Vaterunser; am häufigsten erscheint die ionische, 19mal in dem Umfange von F — f mit Erniedrigung der vierten Stufe durch ein b, und 7mal in dem von C — c. Die Melodieen weicher Tonart gehören dem Dorischen und Äolischen an, in ursprünglichem Umfange (D: 12; A: 5;) und in der Versetzung

(D^b: 3; G^b: 3). Rhythmischer Wechsel erscheint unzweifelhaft in vielen dieser Singweisen; der mangelhafte Druck, bei dem oft Sylben wie Noten weggeblieben sind, auch die Geltung dieser letzten nicht selten zu erheblichen Zweifeln Veranlassung giebt, macht, wie die Feststellung der Tonart und des melodischen Fortschritts, so auch die der rhythmischen Grundform schwierig. Durchgehends vorwaltenden dreitheiligen Takt, der jedoch nirgend vorgezeichnet, sondern nur durch die Verhältnisse der Singzeichen zu erkennen ist, habe ich nur bei zweien angetroffen, der des 77. Psalms, und der mixolydischen des zuvor gedachten Klagliedes (Lamentation). Melodieen deutschen oder französischen Ursprungs finden sich nur wenige. Der 113. Psalm (Laudate pueri) hat die des alten Liedes über den 119ten: „Es sind doch selig alle die" (1525), die in dem französischen Psalmbuche später auf den 36. und 68. Psalm übertragen wurde; der 100ste die des 134sten in eben jenem Buche, die im deutsch-evangelischen Kirchengesange zumeist mit dem Liede: „Herr Gott dich loben alle wir" erscheint; endlich hat das Lied: „Reserve us Lord by thy dear word", eine Übertragung des lutherischen: „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort", auch dessen Melodie beibehalten. Der Ursprung der übrigen ist zweifelhaft.

Der Strophengattungen sind 18; der achtzeiligen die meisten, ihrer 7; demnächst der zwölfzeiligen 5; die 4-, 6-, 10zeilige Strophe kommt eine jede in nur 2 Formen vor. Bis auf zwei steht jedoch eine jede derselben nur einzeln da, und von diesen beiden kommt die eine nur zweimal vor — eine achtzeilige iambische, in der zweimal eine achtsylbige Zeile einer siebensylbigen vorangeht, worauf dann der zweimalige Wechsel einer acht- und einer sechssylbigen folgt, — die andere dagegen erscheint 34mal, eine ebenfalls achtzeilige, mit gleichmäßigem Wechsel einer achtsylbigen und einer ihr folgenden sechssylbigen

Zeile. Jene erste ist den gleichzeitigen Liedern und Weisen des deutschen evangelischen Kirchengesanges fremd, diese letzte erscheint nur in den beiden Liedern: „Herzlich vertrau' du deinem Gott" und „Nun seht und merket lieben Leut", *) deren letztes in den Kirchengesängen der böhmisch-mährischen Brüder von 1566 zum erstenmal seine Stelle findet, während seine Melodie schon in dem böhmischen Cantional von 1564 (Bl. 275ᵇ) anzutreffen ist. Sieht man diese Strophengattung dagegen als eine verdoppelte vierzeilige an, so eignet sie dem Liede: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" und seiner Melodie, von denen sodann je zwei und zwei Strophen dieselbe darstellen. Diese Bemerkung wird sich später rechtfertigen, wenn bei dem Kirchengesange der Gegenwart auf dieses Maaß zurückzukommen ist, das, wenn auch einmal nur — im 10. Psalm — als vierzeiliges in dem besprochenen Psalmbuche erscheint.

Unter den übrigen Strophengattungen sind wenige in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange anzutreffende; außer den schon erwähnten ist aber keine, die auch eine beiden gemeinsame Melodie zeigte. Der 51. Psalm hat die Strophe der achtzeilig-achtsylbigen Lieder: „Erbarm dich mein, o Herre Gott" (1524) und „Mein lieber Herr, ich preise dich" (1569); das Vaterunser in einer von seinen beiden Formen, die sechszeilig-achtsylbige des lutherischen Liedes über das Gebet des Herrn (Vater unser im Himmelreich). Der Strophen des 10. und 113. Psalms ist schon bei Gelegenheit ihrer Melodieen Erwähnung geschehen, wobei in Rücksicht der letzten nur noch zu bemerken ist, daß die je dritte Zeile des englischen Psalmliedes eine Sylbe mehr hat, als die deutschen Lieder: „Es sind doch selig alle die" und „O Mensch bewein' dein' Sünde groß", daß in der Melodie

*) Tucher: Schatz des evangel. Kirchengesanges ꝛc. Melodieenbuch N. 323, 324.

also auch die vorletzte Note dieser Zeilen getheilt erscheint, wodurch dieselbe jedoch keine wesentliche Änderung erfährt.

Als ein kirchlich eingeführtes darf man das Sternhold-Hopkinssche Psalmbuch nicht ansehen. Der Gesang der Psalmen bei dem Gottesdienste war nur geduldet, nicht geboten. Er verbreitete sich jedoch, zumal durch die Puritaner, mit großer Schnelligkeit. Nach einem von Burney (Th. III. S. 61.) angeführten Briefe des Bischofs Jewel an Peter Martyr (vom 5. März 1560) ging er von einer nicht genannten Kirche in London aus, ein großer Theil der Stadt, ja ihrer Nachbarschaft, folgte nach, bei St. Pauls Kreuz hörte man wohl Tausende gemeinschaftlich Psalmen singen. Streng Gesinnte sprachen die Absicht aus, durch diesen Gesang der ganzen Gemeine den kunstmäßigen beschulter Singchöre ganz zu verdrängen, der nur ein eitles, den Sinnen schmeichelndes Wesen sei. Gegen diese Richtung, als eine kunstzerstörende, eifert Burney mit allem Nachdruck, zumal er überhaupt dem Gesange der Gemeine nicht günstig gesinnt ist. Singen, sagt er, solle in kirchlichen Versammlungen nicht ein Jeder, sondern nur, wer eine gute und wohlbeschulte Stimme besitze; man werde in der Schrift keine Stelle finden, welche den allgemeinen Gesang gebiete; wo ihm freilich der Schlußvers des Psalters selbst: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn“ leicht hätte entgegengesetzt werden können.

Es fehlte aber in England nicht an Solchen, die jenen einfachen Gesang durch mehrstimmige Behandlung in das Kunstgebiet zu erheben trachteten, ja, freie, selbständig erfundene Betonungen der Psalmen versuchten, wenn auch dergleichen Bestrebungen um Vieles später dort hervortraten, als in Deutschland. **Wilhelm Damon** scheint der erste gewesen zu seyn, der (um 1579) die Melodieen des Sternhold-Hopkinsschen

Psalmbuches mit vierstimmigen Harmonieen herausgab, „damit fromme Christen an ihnen sich lieber erquicken möchten, als an thörichten und ungeziemenden Balladen.“ *) Sein Werk fand eine ungünstige Aufnahme, er setzte daher zwölf Jahre später (1591) neue Harmonieen, und eignete seine Arbeit dem berühmten Lord Burleigh zu, als mächtigstem Gönner jener Zeit. Drei Jahre nachher (1594) trat John Mundy, Baccalaureus der Tonkunst und Organist der königlichen Capelle zu Windsor, mit einem ähnlichen Unternehmen hervor, einer Sammlung von geistlichen Liedern und Psalmen, die jedoch, nach einem von Burney mitgetheilten Beispiele zu schließen, eigen erfundene Melodieen enthalten haben wird, in 3-, 4- und 5stimmigem Tonsatze, und dem unglücklichen Lieblinge Elisabeths, dem Grafen Essex, gewidmet war. **) Burney findet Mundy als Tonsetzer nicht rühmenswerth, und unterstützt seine Ansicht durch Mittheilung eines vierstimmigen Satzes aus dem erwähnten Werke, den er für einen der besseren erklärt, und in welchem allerdings in schrittweiser, gleicher Bewegung zweier Stimmen verbotene Quintenfortschreitungen vorkommen; ein Verstoß, der, wenn freilich tadelnswerth, doch über das Verdienst des Meisters nicht unbedingt entscheidet, da auch den vorzüglichsten Tonkünstlern älterer und neuerer Zeit dergleichen Fortschreitungen wohl entschlüpft sind. Früher noch als Mundy, und zwischen dem Erscheinen der früheren und späteren Tonsätze Damons

---

*) The psalmes of David in English meter, with notes of four parts set unto them by Guilielmo Damon, to the use of the godly Christians, for recreating themselves instead of fond and unseemely ballades.

**) Songs and Psalmes, composed into three, four and five parts for the use and delight of all such as either love or learne musicke; by John Mundy, Gentleman, Bachiller of musicke, and one of the organists of her Majestys free chapel of Windsor. 1594.

(1585) hatte Cosyns *) fünf- und sechsstimmige Harmonieen über die Singweisen des Sternholdschen Psalmbuches herausgegeben; gegen das Ende des Jahrhunderts (1599) folgte ihm Richard Allison nach, dessen Sätze so eingerichtet sind, daß sie auf der Laute zum Gesange, auf Instrumenten, oder mit 4 Singstimmen ausgeführt werden können. Für Ungeübte und solche, deren Beschäftigungen ihnen nicht zulassen, längere Zeit auf Einübung zu verwenden, hat dieser seinem Werke noch zehn leichte Melodieen angehängt, nach denen die Mehrzahl der Psalmen gesungen werden könne. **)

Ganz anderer Art war das Psalmenwerk, das Thomas Ravenscroft 1621 und 1633, zur Zeit Jacobs des Ersten und Carls des Ersten herausgab. Er giebt darin einem jeden Psalm seine eigene Singweise, englischen, wälschen, schottischen, deutschen, niederländischen, italienischen, französischen Ursprungs, geistlichen und weltlichen Liedern entlehnt, einige auch von ihm selber erfunden, wie die noch gegenwärtig gebräuchlichen unter den Namen Windsor, St. Davids, Southwell, Canterbury etc.; eine Bezeichnungsart nach Kirchen und Städten, die Burney zufolge zum erstenmale bei ihm vorkommt, und noch bis in die neuere Zeit sich fortgepflanzt hat. Merkwürdig ist es, daß in den Tonsätzen über diese Singweisen die Melodie regelmäßig durch den Tenor geführt wird, während man in Deutschland schon seit den letzten 25 Jahren des 16. Jahrhunderts vorgezogen hatte, des besseren Verständnisses wegen sie der Oberstimme zuzutheilen. Vielleicht erklärt sich

---

*) Musicke of six and five parts, made upon the common tunes used in singing of the palmes etc.

**) — with ten short tunes in the end, to which for the most part all Psalmes may be usually sung, for the use of such as are of mean skill, and whose leysure least serueth to practize etc.

dieser Umstand dadurch, daß die Tonsätze über diese Weisen von älteren englischen Setzern herrühren: Tallis, Bird, Morley, deren erster in den früheren Jahren der Regierung Heinrichs des Achten, also um den Beginn des 16. Jahrhunderts geboren, schon 1585 starb, und den nächstgenannten zu seinem Schüler hatte, wie dieser wiederum den zuletzt angeführten; so daß die in den Tagen des ältesten unter ihnen allgemein übliche Setzweise durch Einwirkung der Schule noch bis in die spätere Zeit sich fortgepflanzt haben wird. Freilich waren diese Tonsetzer nicht die einzigen, von denen Ravenscroft die Harmonieen zu seinen Singweisen entlehnte. Er nennt auch Giles Farnaby, von dem einige Sätze in dem Lautenbuche (Virginal-book) der Königin Elisabeth sich finden, Dowland (1562 geboren) John Bennet (von dem [1599] vierstimmige Madrigale gedruckt wurden), John Milton, den Vater des berühmten Dichters, der 1647 in hohem Alter starb; Männer, einer späteren Zeit angehörig, von denen nur anzunehmen ist, daß das Beispiel ihrer Vorgänger mehr auf sie eingewirkt habe, als das der großen Meister ihrer Zeit in Deutschland; zumal es dort auch galt, die kirchliche Kunst allgemein verständlich und volksmäßig zu machen, Chor und Gemeine in ein lebendiges Verhältniß zu bringen, wofür in England ein gleich mächtiger Antrieb nicht vorhanden war. Der Mehrzahl nach bewegen sich die Melodieen des Ravenscroftschen Buches in geradem Takte, und nur fünf in dreitheiligem, von denen Burney vier, zum Theil noch jetzt gebräuchliche nennt: Martyrs, Manchester, Cambridge, und die Singweise des 81. Psalms.

Im vorletzten Jahre des Cromwellschen Protektorats endlich (1652) finde ich eines Psalters in vier Sprachen — hebräisch, griechisch, lateinisch, englisch — gedacht, herausgegeben von Dr. William Slater (of brazen nose college, Oxon.) mit

vierstimmigen, aus Ravenscrofts Werke entlehnten Melodieen. Von da ab gedenkt Burney (bis 1789, wo der dritte Band seiner Geschichte der Tonkunst erschien) keiner weiteren Erscheinung auf dem Gebiete geistlichen, durch Tonsatz mit der Kunst in Verbindung gebrachten Gemeinegesanges, und es rechtfertigt sich dadurch die Vermuthung, daß Ravenscroft die Hauptquelle dafür geblieben sei, daß man ihn weiter ausgebeutet habe, mindestens auf dem von ihm angebahnten Wege geblieben sei.

Was mir von englischen geistlichen Singbüchern späterer Zeit bekannt geworden ist, scheint diese Voraussetzung zu rechtfertigen.

Das wahrscheinlich älteste Buch dieser Art, sauber in Kupfer gestochen, scheint noch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herzurühren; da ihm die Jahrzahl fehlt, kann darüber nichts mit Bestimmtheit behauptet werden. Es führt den Titel: „Erlesene Psalmen und Hymnen, zum Gebrauch der Pfarrkirche und Kapellen des Bezirks von St. James, mit dreistimmigen Melodieen", und wurde mit dem Common prayer book zusammen gebunden verkauft, *) war also kirchlichem Gebrauche bestimmt. Es enthält 55 Abschnitte aus verschiedenen Psalmen, in Lieder gebracht; das Te Deum, Benedicite, und die Klage eines Sünders (Lamentation of a sinner), wie sie auch in dem beschriebenen Sternholdschen Psalmbuche vorkommen. Dazu werden 16 Melodieen zu beliebigem Gebrauche geboten, nach Beschaffenheit der Strophen den einzelnen Liedern anzupassen; zu drei Stimmen, von denen die beiden höheren

*) Select Psalms and Hymns for the use of parish church and chapels belonging to the parish of St. James, Westminster. With proper tunes in three parts.

London, printed for the company of stationers, and sold by B. Creake at the Rose in Jermyn street St. James, where they may be had bound up with common prayers of different sizes.

mit dem Violinschlüssel bezeichnet sind, der jedoch ohne Zweifel bei der zweiten den Umfang des Tenors ausdrücken soll. Daß sie — mit Ausnahme des Tonsatzes — zum Theil mindestens aus Ravenscroft entlehnt seien, zeigen die Überschriften: S[t]. Davids, Canterbury, Southwell, Windsor, die Namen derjenigen, die Burney als von diesem Tonsetzer herrührend nennt. Die Quelle der übrigen: Rochet-, London-, Exeter-, Martyrs-, S[t]. James-, York-, Norwich-, S[t]. Mary's-, Savoy-, Stepney-, Jersey-, Charenton-tune vermag ich nicht anzugeben.

Reichhaltiger noch ist eine zweite Sammlung von Psalmweisen, die zu Glasgow bei Johann Cunningsham erschien, und im Jahr 1831 zum zweitenmale aufgelegt wurde. Sie ist überschrieben: Parochial-Psalmodie; Sammlung der beliebtesten Psalmweisen von den ausgezeichnetsten Tonsetzern, worin auch einige eigends für dieses Werk gesetzte Melodieen enthalten sind; das Ganze in der Harmonie durchgesehen und theilweise neu eingerichtet, für vier Stimmen mit Begleitung des Pianoforte und der Orgel, unter Beifügung einer Reihe vorbereitender Unterweisungen in der Kunst des Gesanges. Von **J. P. Clarke**, Musikdirektor der St. Georgen-Kirche zu Glasgow, und Lehrer des Pianofortespiels und Gesanges. *)

---

*) II[d] Edition. Parochial Psalmody; a new collection of the most approbed Psalm-tunes, from the most eminent composers. Including several original tunes, composed expressly for this work. The whole of the Harmony has been revised and in part newly arranged, for four voices, with an accompaniment for the pianoforte or organ. To which are prefixed a series of initiatory lessons in the art of singing, by J. P. Clarke, leader of the music S[t]. Georges Church, Glasgow, and professor of the pianoforte and singing. Glasgow, published by John Cunningshame, bookseller, 12. Queen Street, 1831.

Der Melodieen dieses Buches sind acht und achtzig, aber nicht bestimmten Liedern angeeignete. Sie werden vielmehr als Gesangformen zur Auswahl geboten für vier Strophengattungen. Die erste derselben, als gewöhnliches Maaß (Common measure) bezeichnet, kommt einfach (4zeilig) und verdoppelt (8zeilig) vor, unter allen am häufigsten: in 56 melodischen Formen. Auch ist sie, einfach und verdoppelt, die vorwaltende des Sternholdschen Psalmbuchs: in 34 Fällen als verdoppelte, in einem als einfache. Sie zeigt eine zwei- oder viermalige Folge einer acht- und einer sechssylbigen iambischen Zeile, wie dieselbe bei Gelegenheit des obengenannten Psalmbuchs zuvor beschrieben ist. Die zweite dieser Strophengattungen ist long measure oder metre, lange Strophe genannt, und findet sich ebenfalls einfach (in vier achtsylbigen Zeilen) oder verdoppelt (in deren acht), doch minder häufig als die vorhergehende, in nur 17 Fällen. In beiden Formen, als acht- und vierzeilige, erscheint auch sie, wie in Sternholds Psalmbuche, so in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange, und auch hier ist auf das früher Gesagte hinzuweisen. Die dritte Strophengattung, kurze Strophe (short measure) genannt, stellt die Folge von vier sechssylbigen iambischen Zeilen dar, und kommt zwar als achtzeilige von drei Jamben bei Sternhold vor, nicht aber als vierzeilige, ist auch dem deutsch-evangelischen Kirchengesange gänzlich fremd, wie sie denn in unserem Buche überhaupt nur sechsmal erscheint. Die besondere Strophe endlich (peculiar measure) findet nur einmal (eben wie bei Sternhold) ihre Stelle in unserem Buche (im 148sten Psalme), und wird im evangelisch-deutschen Kirchengesange nicht angetroffen. Sie ist eine achtzeilige iambische; in ihrer ersten Hälfte erscheinen vier Zeilen zu drei Jamben, in ihrer letzten eben so viel zu zweien. Den 80 Melodieen für die Psalmen folgen dann noch, als ihren Liedern eigends angehörig, 3 zu

Doxolgieen (kurzen Lobsprüchen auf die h. Dreieinigkeit am Schlusse der Psalmen), 3 zu Sanctus, und 2 zu Schlußgesängen (Dismissions).

In seinen Strophen ist, wie wir sehen, der englische geistliche Liedergesang nur dürftig ausgestattet, dem Reichthum des deutschen, ja auch des französischen gegenüber. In jenem ersten kommt es wohl vor, daß, wenn eine allgemein anmuthende Weise für ein geistliches Lied entlehnt wird, sie dem Baue seiner Strophe sich fügen muß, so daß jenes völlig unversehrt bleibt, und nur die Singweise, doch unter möglichster Bewahrung ihres ursprünglichen Gepräges, umgestaltet wird. Nicht so im englischen. Hier muß das Lied der Melodie sich fügen, die höchstens durch Theilung einer Note eine Änderung erfährt; während einzelne Worte, ja ganze Zeilen des Liedes wiederholt werden müssen, damit dieses nach der Singweise sich strecke, wodurch denn, wie leicht zu ermessen ist, auch seine Strophe zerstört wird. So muß das lange Maaß — wie wir gesehen, ein vierzeiliges von je vier Jamben in jeder Zeile — sich der Melodie von Luthers Liede: „Nun freut euch lieben Christeng'mein" bequemen (N. 54), derjenigen, die wir gewöhnlicher nach B. Ringwalds Lied: „Es ist gewißlich an der Zeit" zu nennen pflegen. Nun ist deren Lied ein siebenzeiliges, in seinem Aufgesange von je einer acht- und siebensylbigen, in seinem Abgesange von zwei acht- und einer siebensylbigen iambischen Zeile. In sie zwängt sich die „lange Strophe" dadurch ein, daß die ersten zwei Zeilen des Liedes den beiden des Aufgesanges der Melodie ohne deren Wiederholung sich anschließen, wodurch die Melodie zu einer fünfzeiligen wird; daß in der zweiten und letzten der vorletzte Ton, durch die vorgehaltene Sexte in zwei getheilt, die siebensylbige Zeile zu einer achtsylbigen umschafft; daß endlich die vierte Zeile des Liedes zu der letzten der Melodie wiederholt

wird. So müssen in N. 37. (Knutsford) die beiden letzten Zeilen des, dem gewöhnlichen Maaße angehörenden Liedes wiederholt werden, damit es in die Melodie hineinwachse; in N. 41. (Devizes) aus gleichem Grunde die letzte; in N. 48. (Holingbourn) die zweite und vierte, der Wiederholung einzelner Worte zu geschweigen; in N. 55. (Portuguese Hymn) langer Strophe, die letzte; in N. 63. (Waltham) gleicher Strophe, sogar die zweite, dritte und vierte ꝛc. Ein inniges Verhältniß zwischen Melodie und Lied kann hiebei nicht stattfinden, um so weniger, als die Wahl jener, nach Maaßgabe der darüber angemerkten Strophengattung, und unter Bezeichnung der Stellen, wo der Anbequemung halber Wiederholungen eintreten müssen, dem Belieben eines Jeden anheimgestellt ist. Damit jedoch hiebei nicht zu auffallend gegen den Inhalt der Psalmlieder verstoßen werde, giebt das Buch auf seinen ersten Blättern einige Andeutungen, um die Wahl zu leiten, und den Wortausdruck dem der Singweise übereinstimmend zu erhalten. *) So fünf Strophen mannichfachen Inhalts für das gewöhnliche Maaß in einfacher, und eine in verdoppelter Form, unter welche dann die Nummern der Melodieen gesetzt sind, die jenem Inhalte die gemäßesten sind; zwei dergleichen eben so für das einfache lange, und eine für dessen Verdoppelung; zwei endlich für das kurze, und eine für das besondere Maaß. Damit ist nun freilich für das Bedürfniß und für den Anstand gesorgt, auch die Vorliebe für eine und die andre beliebte Singweise daneben wahrgenommen, damit sie, wohl oder übel, Eingang finde in den Gemeinegesang; allein jenes frisch-lebendige Verhältniß zwischen den Liedern und den für sie entlehnten oder neugeschaffenen Weisen, dessen wir im deutsch-evangelischen

*) Words designed to be sung to the tunes in this collection.

Kirchengesange uns erfreuen, begegnet uns nirgends in dem englischen.

Fünf und sechzig dieser Melodieen sind mit dem Namen ihrer Urheber bezeichnet, und haben daneben noch andre, meist von Städten und Kirchen entlehnte Benennungen; die übrigen 23 nur diese letzten, von denen wir in dem Vorangehenden gelegentlich schon einige Beispiele gaben. Viele Namen der Sänger sind bekannte, und sie dienen uns als Leitfaden, die Zeit der Entstehung der von ihnen geschaffenen Singweisen mindestens ungefähr zu bestimmen. Demnach erscheinen ihrer sechs als dem sechzehnten Jahrhunderte angehörig: N. 54, die Weise des genannten lutherischen Liedes, als „Luthers Hymn" bezeichnet; N. 30, dem Dr. Harrington (1514) zugeschrieben; N. 56, dem 1529 gebornen John Hall; N. 53, wiewohl mit Unrecht, Claudin le Jeune, der in dieser Melodie (des Liedes: „Herr Gott dich loben alle wir", und des 134sten der französischen Psalme) nur eine schon vor ihm vorhandene mehrstimmig behandelte; N. 3, Guillaume Franc, dem angeblichen Sänger der calvinischen Psalmlieder beigemessen (1552); N. 63, dem D. Parsons, der um 1563 blühte. Sieben rühren aus dem siebzehnten Jahrhunderte her: N. 85. (das zweite Sanctus) von Dr. O. Gibbons (1581—1625); N. 11. (Martyrdom) von Wilson (1595—1673); N. 14. (S. Davids) von Ravenscroft (1621) den wir zuvor bereits kennen gelernt haben; N. 23. und N. 40. (Walsal, Stroudwater) von Purcell (1658 bis 1695); N. 41. (Devizes) von dem 1678 gestorbenen Tucker; N. 45. (Dundee) endlich von Kirby (1661). Unverändert besitzen wir schwerlich, weder diese Melodieen selbst, noch deren Harmonie; daß diese letzte übersehen, und zum Theil erneuert worden, sagt schon das Titelblatt, und die Form in der die Singweisen selbst erscheinen, trägt nicht minder die Spuren späterer,

ausgleichender Hand; beides im Vereine läßt nur in wenigen Zügen noch das ältere Gepräge erkennen, und wir würden sie an diesen schwerlich unter den übrigen als früherer Zeit angehörende herausfinden. Acht und zwanzig stammen aus dem 18. Jahrhunderte, und sind mit den Namen großer deutscher, italienischer, englischer Tonsetzer bezeichnet: Händel, Haydn, Jomelli, Dr. Croft, Arnold, Greene &c., doch nur bei einer dieser Melodieen ist die Quelle angegeben, woher sie stammt: bei N. 12. (Messiah überschrieben) wo die Hauptzüge der Arie: „Ich weiß daß mein Erlöser lebt“ in eine liedförmige Weise verwoben sind. Eben so hat der Herausgeber unseres Buches, J. P. Clarke in N. 61. (St. Georges Glasgow) für die Melodie eines Liedes über den 19. Psalm, in welchem das gewöhnliche Maaß verdoppelt erscheint, eine Stelle aus dem Schlußchore des ersten Theiles von Haydns Schöpfung benutzt: „In alle Welt ertönt das Wort, jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd“ und für das erste Schlußlied (Dismission, N. 87) giebt er uns die Melodie des österreichischen Volksgesanges: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ deren Sänger derselbe große Tonkünstler ist. Vier und zwanzig sind mit Namen bezeichnet, die bisher als Tonkünstler außerhalb England noch nicht bekannt geworden sind: Dr. Wheal, Madan, Milgreve, Rathiel, Heighington &c. von denen wir, weil sie noch keinen festen Ruf gewannen, vermuthen, daß sie dem 19. Jahrhunderte angehören; unter ihnen befindet sich auch der des Herausgebers, J. P. Clarke, der fünf Melodieen zu dem Ganzen beigesteuert hat. Was endlich diejenigen drei und zwanzig betrifft, deren Überschriften nur Städtenamen nennen — Petersborough, Old London, Shrewsbury, Suffolk &c. — oder Namen von Kirchen — St. Cecilia, St. Margaret &c. — oder auf fremden Ursprung deuten — Portuguese Hymn, Sicily, Irish — oder endlich ihre Bestimmung

bezeichnen — Communion, Doxology, Dismission — so fehlt es hier an jedem sicheren Kennzeichen der Zeit ihres Entstehens. Vier unter ihnen sind weicher, die übrigen neunzehn harter Tonart; nur in je einer von jenen und diesen (N. 44, Burford; N. 33, Compton) erscheinen phrygische Anklänge, immer jedoch nicht mit Sicherheit auf höheres Alter deutend. Die meisten Melodieen harter Tonart haben etwas Marschhaftes, und lassen dadurch auf weltlichen Ursprung schließen; weiter gehende Schlüsse wären nicht gerechtfertigt. Dreitheiliger Takt kommt in zwei Weisen weicher Tonart und in sieben harter vor; auch dadurch ist ein sicherer Anknüpfungspunkt für Altersbestimmung nicht zu gewinnen. Allerdings erscheint im Allgemeinen der dreitheilige Takt in unserem Melodieenbuche nicht so selten, als in dem über hundert Jahre ältern Ravenscrofts; er eignet im Ganzen 38 Melodieen, wenig minder als der Hälfte aller, wovon jedoch nur eine urkundlich dem 16. Jahrhundert angehört (N. 30, Harrington), und zwei dem 17ten (N. 11, Martyrdom von Wilson, N. 14, Stroudwater von Purcell); so daß er am häufigsten in denen der späteren Zeit sich finden würde, wenn wir die Gewißheit hätten, daß die mit den Namen unbekannter Meister bezeichneten, oder einer solchen Bezeichnung ganz entbehrenden Weisen eben dieser Zeit angehörten. Dann aber hätten wir schon gefunden was wir suchten; so lange wir noch danach forschen, erwächst uns dadurch keine bestimmtere Voraussetzung. Rhythmischen Wechsel in den älteren Singweisen anzutreffen durften wir bei der eingestandenen Überarbeitung derselben nicht voraussetzen; er ist aber auch ursprünglich bei denen nicht vorhanden, die wir in ihrer Urgestalt kennen.

Über die Art der Aufzeichnung der Tonsätze in Clarke's Melodieenbuche findet sich zu bemerken, daß die Singweise allezeit auf dem dritten der vier Systeme, unmittelbar über dem bezif-

ferten-Basse steht, um sie bequem auf dem Clavier spielen zu können. Auf dem obersten Systeme steht der Tenor, auf dem zweiten der Alt, im Violinschlüssel beide, aber in der tieferen Octave auszuführen. Mit dem zuvor beschriebenen älteren Melodieenbuche hat das Clarkesche fünf Singweisen gemeinschaftlich: **Martyrs** (N. 11, Wilson) **St. Davids** (N. 14, Ravenscroft) **London** (N. 7, Dr. Croft) **St. Mary's** (N. 27, Rathiel); der Mehrzahl nach dem 17. Jahrhundert angehörige, durch längeren Gebrauch also wahrscheinlich allgemeiner verbreitete. Noch mehre theilt es mit einem späteren Singebuche, das vielleicht aus ihm geschöpft hat, da es mit geringen Abweichungen im Rhythmus und Gesange, dergleichen nur zwei vorkommen, ihm völlig übereinstimmt. Es ist einem 1842 zu Edinburg gedruckten neuen Testamente, an das sich eine metrische Übersetzung der Psalmen schließt, als besondere Beigabe für diese letzten angehängt, mit der Überschrift: **Beauties of sacred melody.** Dieses Singebuch giebt 43 Melodieen, nur vom Basse begleitet, und unter diesen 27 die auch das Clarkesche enthält, 19 aber ganz neue, mit zum Theil seltsamen Bezeichnungen: **Mount Sinai** (N. 5) **Jackson** (N. 14) **Artaxerxes** (N. 22) &c. die, wenn sie nicht willkührlich gewählt sind, auf einen unbekannten, aus ihnen selbst nicht zu deutenden Zusammenhang schließen lassen. Nur bei einer gleichnamigen: **St. Georges** (N. 7, 61) erscheint völlige Verschiedenheit; Clarke hat hier eine ganz neue Melodie erfunden, in die er, wie schon bemerkt, einige Züge aus Haydn's Schöpfung verwob, während das jetzt besprochene Singebuch die alte Singweise beibehielt, die sich der des Liedes: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" von Nicolaus Herrmann nähert. Auch hier finden sich Beziehungen zu jener älteren Melodieensammlung: fünf der dort erscheinenden Singweisen: N. 8 **St. Davids**, N. 16 **Martyrs**, N. 23 **New London**, N. 17 **York**, N. 40 **St. James**

begegnen uns hier wieder, deren erste drei auch bei Clarke vorkommen. Burney's Versicherung: daß die wenigsten der englischen Psalmweisen allgemeine Geltung gefunden, daß sie selten über die nächste Umgebung des Ortes ihrer Erfindung hinausgekommen, und der Regel nach nur örtlich in Gebrauch geblieben seien, scheint demnach nicht unbedingt glaubwürdig, und in seiner Abneigung gegen allgemeinen Kirchengesang begründet zu seyn.

Bis eine selbständige, gründliche Forschung an Ort und Stelle mich befähigt, ein vollständigeres Bild der Schicksale und der Beschaffenheit des englischen Kirchengesanges zu gewinnen, möge dieses genügen, wie ich es nach den Mitteln die mir gewährt waren, zu entwerfen vermochte. Soviel indeß glaube ich jetzt schon behaupten zu dürfen, daß der Kirchengesang der Engländer um Vieles nicht die Bedeutung für die gesammte Tonkunst und deren lebendige Entwicklung besitzt als der unsrige. Die Dürftigkeit seiner Strophen, die vielleicht schon zu Ravenscrofts Zeit auf jene vier Strophen beschränkt waren, welche auch in Sternholds Psalter die gangbarsten, in unseren Tagen die unbedingt vorherrschenden sind, giebt seinen Melodieen eine Einförmigkeit, die höchstens durch die Verdoppelung jener Strophen unterbrochen wird, oder durch Entlehnung fremder Weisen, die aber, ihnen willkührlich angepaßt, sie zerstören, während auch die Lieder selbst, durch bedeutungslose Wiederholung einzelner Zeilen und Worte, ihre beste Kraft einbüßen. Von lebendiger Umgestaltung des Weltlichen in geistlichem Sinne findet sich nirgend eine Spur, wir erblicken nur ein Zusammenraffen, ein Besitznehmen von angenehmen Gesangformen, die den Liedern denen sie gesellt werden selten durch innere Beziehung verwandt, zu bloßem, äußerlich ihnen angelegten Schmucke werden. Es quillt kein frisches neues Leben in

ihnen hervor; in dem Vereine des Liedes und der Singweise, wie sie, wenn auch nicht unmittelbar für einander geschaffen, einander doch zu inniger Vermählung begegnen, begrüßt uns nicht das Wiederfinden des nur äußerlich getrennt Gewesenen, einander innerlichst aber Angehörigen; es ist Eines dem Andern zugetheilt mit Wahrung des Anstandes, zu angenehmer Gesellschaft, in der man sich behaglich befindet. Fragen wir aber wie es doch zugehe, daß bei einem Volke das auf so vielen andern Gebieten durch bildungskräftiges Schaffen sich auszeichnet, dasselbe eben auf demjenigen vermißt werde, wo bei dem religiösen Sinne der dort in der Mehrheit lebt, es am ersten zu erwarten gewesen wäre? so kann die Beantwortung dieser Frage nur durch Erforschung des Bildungszustandes der Tonkunst in England um die Zeit der Kirchenreinigung, des Verhältnisses des Volks zu derselben, und seiner späteren Schicksale, wodurch jenes Verhältniß seine gegenwärtige Gestalt gewann, gründlich vorbereitet werden; eine Forschung, die mit voller Kraft geführt werden muß, und der ich mich nicht gewachsen fühle, so lange ich der Bedingungen ermangle, unter denen ein sicherer Erfolg von derselben zu hoffen ist.

XII.

Kirchengesang in Holland.

Bei dem Kirchengesange der Holländer haben wir zu unterscheiden zwischen dem der lutherisch gebliebenen Gemeinen, derjenigen, die an der unveränderten augsburgischen Confession festhalten, und der reformirten, die den Aus-

sprüchen der Dordrechter Synode anhängen. Der Psalter bildet bei den Einen und den Andern den Haupttheil, die Grundlage ihres Kirchengesanges, aber in ganz verschiedenem Sinne.

Die ersten Spuren eines geistlichen Volksgesanges in den Niederlanden erscheinen uns in jenen 1540 zu Antwerpen gedruckten Souter liedekens, einer vlaemischen Übersetzung des Psalmbuches unter Beifügung mehrer Lobgesänge des alten, so wie aller des neuen Testaments, desgleichen einiger späteren Lehr- und Loblieder. Die Mehrzahl derselben ist auf die Melodieen bekannter Volkslieder, nach deren Strophen sie gedichtet sind, nicht allein verwiesen, sondern diese sind daneben noch vollständig mit abgedruckt, und eben dadurch gewann dieses Buch eine so große Beliebtheit, daß noch bis zum Schlusse des Jahrhunderts neue Ausgaben desselben erschienen sind. Von den dreistimmigen Tonsätzen des Clemens non Papa über diese Singweisen haben wir in einer frühern Abhandlung berichtet, und zugleich die Gründe dargelegt, weshalb dieses Melodieenbuch als ein kirchliches in den Niederlanden keine Wurzel habe fassen können. Unwahrscheinlich aber ist es, daß bei heimlichen Versammlungen der Anhänger der neuen Lehre um die Zeit der gegen sie gerichteten Verfolgungen, eben der Gebrauch jener ursprünglich weltlichen Melodieen die Verfolger über den Inhalt des Gesungnen habe täuschen sollen, da jenes Psalmbuch in der einen und andern Gestalt ein öffentlich unter dem Privilegium der Regentschaft erschienenes, einem Jeden bekanntes war, eine solche Täuschung also unmöglich fiel.

Während des nach dem Abfalle der nördlichen Provinzen später ausgebrochenen Krieges, im Jahre des zu Utrecht geschlossenen niederländischen Staatenbundes, 1579, erschien aber zu Antwerpen, der thätigsten und mächtigsten Theilnehmerin an

diesem Bunde, die, von der spanischen Herrschaft losgerissen, allen drei Formen des christlichen Bekenntnisses unbedingte Glaubensfreiheit gewährte, eine neue Übersetzung des vollständigen Psalters durch Willem van Haecht — später van Haagt geschrieben — in niederdeutschen Versen, zu Melodieen deutscher lutherischer Kirchenlieder. Von da an, scheint es, beginnt der kirchliche Gebrauch der Psalmlieder in den nördlichen Provinzen mit Einschluß Antwerpens, woselbst vier Jahre später, 1583, eine zweite Ausgabe dieses Buches an das Licht trat. Daß die nachfolgenden Ausgaben desselben (1618, 1634, 1641) in Amsterdam herauskamen erklärt sich durch die 1585 erfolgte Eroberung Antwerpens, welche mit der spanischen Herrschaft zugleich die ausschließende Berechtigung des Katholicismus zurückführte. Nun folgt an dem neuen Verlagsorte eine Reihe von Ausgaben dieses Psalmbuches, 1647, 1654, 1671, 1672; in dem erstgedachten Jahre erschienen sogar deren zwei bei verschiedenen Verlegern: die eine bei Jan Jannsen, die andre bei Dirck Meyer, beide mit einem Anhange von „Lobgesängen, Hymnen und geistlichen Liedern vieler trefflicher Lehrer und gottseliger Männer, wie die Gemeinen unveränderter Augsburgischer Confession in den Niederlanden sie (neben den Psalmen) zu singen gewohnt seyen, aus verschiedenen Gesangbüchern erlesen, übersetzt, und nach Ordnung der Jahreszeit zusammengestellt". Die Ausgabe Dirck Meyers rühmt sich, diesen Theil des Buches um einige geistliche Lieder vermehrt zu haben, woraus zu schließen ist, daß auch frühere Ausgaben schon einen solchen Anhang neben dem Psalter enthielten, was ich mit Bestimmtheit nicht versichern kann, da ich dieselben nicht gesehen habe.

Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts ging mit diesem Buche eine Veränderung vor. Ein Theil der von Willem van

Haagt übersetzten Psalmen hatte aus Unbekanntschaft mit ihren älteren Melodieen nicht in der Kirche gebraucht werden können, man hatte sich deshalb auf eine geringere Anzahl derselben beschränken müssen, die nicht die Hälfte des ganzen Psalters erreichte, wie wir später sehen werden. **Jan van Duisberg**, Bürger und Kaufmann zu Amsterdam, hatte daher jene Psalmen aufs neue in Verse gebracht, und sie bekannten Melodieen angepaßt, um dem obwaltenden Bedürfnisse zu begegnen. Auf seine Bitte wurde ihm von den Staaten Hollands und Westfrieslands am 7. Januar 1688 wegen Herausgabe derselben als Theils eines neuen kirchlichen Gesangbuches ein Privilegium ertheilt, und nun beginnt von diesem Jahre ab eine Reihe neuer Ausgaben des niederländischen Psalters „zum Gebrauche der Gemeinen des unveränderten Augsburgischen Glaubensbekenntnisses, in alten und neuen Reimen; die *alten* begreifend die von Alters her gebräuchlichen Psalmen, vormals durch Willem van Haagt gereimt: die *neuen* alle die außer Gebrauch gebliebenen Psalmen, nachmals von ihren unbekannten auf bekannte Kirchengesangweisen gestellt und gereimt durch Jan van Duisberg." Einen Anhang bildeten wieder die gewohnten Geistlichen Lieder, „mit einigen neu gebilligten Liedern vermehrt." Dieses Buch pflanzt sich nun durch mehrere Ausgaben — 1701, 1703, 1724, 1726, 1734, 1761 rc. — fort, und ist noch jetzt bei den lutherischen Gemeinen Hollands in Gebrauch.

Acht und achtzig Psalmen hat Jan van Duisberg für dieses Buch neu in Verse gebracht, und auf bekannte Weisen gerichtet; *) meistens solche, die bereits in dem Anhange geistlicher

---

*) Ps. 2b. 10. 11. 18. 19. 21. 33. 35. 36. 38. 44. 45. 47. 50. 52. 56. 57. 58. 60b. 61. 63. 64. 65. 66. 68. 69. 70—72. 73b. 75. 76. 77b. 78. 80—101. 103—115. 120—123. 126. 127. 129. 131—135. 138. 140—149.

Lieder enthalten gewesen waren, und durch ihn Anklang gefunden hatten, *) hier aber aufs neue, selbst wiederholt, den neuen Psalmliedern vorgedruckt sind. Mit Einschluß dieser sind im ganzen Psalter 52 Liedern ihre Weisen beigefügt, deren Gesammtzahl jedoch nur 44 beträgt, weil deren acht mehrmals vorkommen; von diesen 44 gehören zwölf den umgedichteten Psalmliedern. Den älteren unter ihnen hat Duisberg zuweilen noch ein neues von ihm gedichtetes oder übertragenes beigefügt (Ps. 2. 60. 73. 77.); aber auch jene erscheinen nicht selten in doppelter Fassung des Gedichts wie der Melodie, nach Sitte älterer deutscher Lieder- und Melodieenbücher (Ps. 23. 25. 31. 51. 103. 124. 128.). Ein großer Theil dieser Psalmlieder wie der des Anhangs sind aus dem Hochdeutschen in das Niederdeutsche nur übertragen, ja, soweit es die geringe Verschiedenheit der Formen und der Redeweise beider, aus gemeinsamer Wurzel entsprossener Sprachen vergönnte, mit denselben Worten wiedergegeben. Eben dasselbe ist der Fall mit den dem Psalter angehängten 125 Liedern, denen 78, (doch nicht wiederholt zu mehren unter ihnen abgedruckte) Melodieen beigegeben sind. Noch in der Ausgabe von 1701 erscheinen hier, eben wie in dem Psalmbuche, diese Melodieen in ursprünglicher, unverfälschter Gestalt, mit rhythmischem Wechsel und in dreitheiligem Takte, während am Schlusse des 17ten und im Beginne des 18. Jahrhunderts in deutschen Gesangbüchern Beides bereits verschwunden war, jener unbedingt, dieser überall, wo er durch

---

*) Ps. 38. (L. 72.) 45. (L. 76.) 60b. (L. 63.) 72. (L. 99.) 80. (L. 107.) 99. (L. 96.) 110. (L. 53.) 113. (L. 20.) 114. (L. 46.) 126. (L. 124.) 134. (L. 32.) Eine Ausnahme machen nur die Weisen des 107. und 149. Psalms, die bei dem 103ten und 118ten im Psalter bereits angewendet worden waren, und die dem 42sten der calvinischen Psalmen entlehnte, auf den 77sten (2. Gedicht) und 106ten dieses lutherischen Psalters übertragene Melodie.

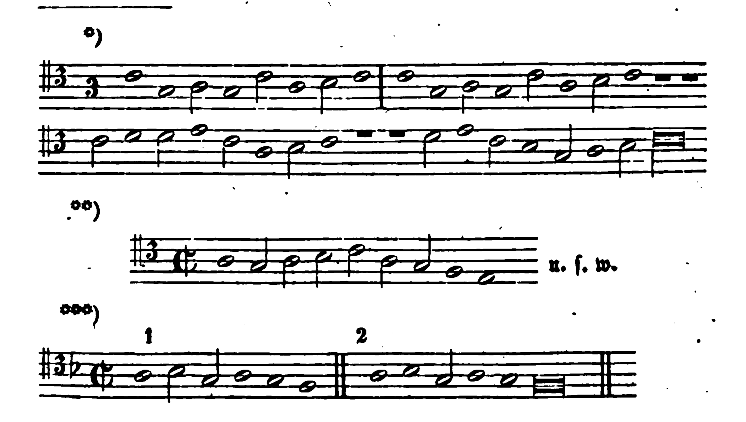
das Maaß des Liedes nicht dringend geboten war. Als Besonderheiten sind zu bemerken, daß das 24. Lied (Vom Himmel hoch da komm ich her) eine ungewöhnliche Melodie dreitheiligen Taktes zeigt; *) daß Luthers Lied: „Sie ist mir lieb, die werthe Magd" (N. 77.) einer Umbildung der Melodie des weltlichen Gesanges: „Ach Lieb' mit Leid" angeeignet ist, die in der ersten Zeile am weitesten von der ursprünglichen abweicht, während sie in den folgenden sich ihr wiederum nähert; **) daß in der schönen Melodie des Liedes: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn" die Rückung in der letzten Zeile des Auf- und des Abgesanges durch Umstellung ausgeglichen ist; ***) daß endlich die Weise des Liedes: „Wacht auf ihr Christen alle" von der Gestalt, die in dem Hamburger vierstimmigen Melodieenbuche von 1604 ihr eignet, dadurch abweicht, daß sie hier durchaus in geradem Takte sich bewegt, ohne rhythmischen Wechsel.

Drei und zwanzig Strophenformen enthält das Psalmenbuch, von denen 14 ihm mit den Liedern des Anhanges gemeinschaftlich sind; unter ihnen kommen die 4zeilige des Liedes: „Vom Himmel hoch" rc. die 7zeilige: „Es ist das Heil uns kommen her", die 8zeilige: „Durch Adams Fall" am häufigsten

*)

**)

***)



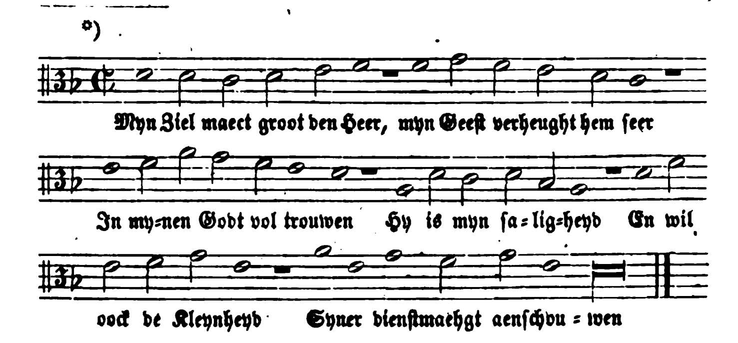
vor, mit wechselnden melodischen Formen. In Mannichfaltigkeit der strophischen und melodischen Formen kommt demnach der holländische lutherische Psalter ungefähr dem des Dr. Cornelius Becker gleich, den Seth Calvisius mit vierstimmigen Tonsätzen über bekannte Kirchenweisen schmückte: dieser enthält 43 melodische und 29 strophische Formen, jener 44 der ersten, 23 der anderen Art. Außer jenen 14 hat das Liederbuch noch 30 ihm eigene Strophen, von denen 29 nur in einer melodischen Form vorkommen, und nur eine in zweien (Lied 44, 114). Zwölf Gloria, als Doxologien den Psalmliedern anzuhängen, und auf die Strophen bestimmter unter denselben gerichtet, beschließen das Ganze.

Dem lutherischen Psalter in holländischer Sprache steht der reformirte gegenüber; in ähnlicher Art wie dem Psalter Cornelius Beckers der Lobwassersche. Das vollständige durch Clement Marot und Theodor Beza übertragene französische Psalmbuch erschien zuerst 1562 zu Lyon; vor diesem Jahre also kann dessen Übersetzung in holländische Reime durch **Petrus Dathenus** nicht vollendet gewesen seyn, und es rechtfertigt sich die Annahme, daß seine früheste Herausgabe einige Jahre später erfolgt seyn werde. Wird uns nun eine im Jahre 1568 zu Heidelberg gedruckte Ausgabe als die älteste genannt, so ist diese Angabe ganz wahrscheinlich, und nur der Vermerk auf dem Titelblatte, daß Dathenus seine Übersetzung wiederum durchgesehen und verbessert habe, deutet auf einen noch früheren Abdruck, worüber uns keine sichere Kunde beiwohnt. Eine spätere Ausgabe erschien 1578 zu Leyden bei Andries Verschont, mit Beifügung einer wortgetreuen Übersetzung des Urtextes der Psalmen am Rande, wie sie auch in nachfolgenden Wiederabdrücken gegeben wurde. Ob diese Ausgaben, außer den Psalmen, und etwa dem Liede über die zehn Gebote und dem Lobgesange Simeons,

welche in den vollständigen Ausgaben des französischen Psalters stehen, auch noch die anderen evangelischen Lobgesänge und Katechismuslieder enthalten haben, welche spätere Wiederabdrücke geben, muß ich unentschieden lassen, da ich jene beiden Ausgaben aus dem 16. Jahrhunderte nicht durch eigene Anschauung kenne. Die Nichterwähnung jener Gesänge auf dem Titelblatte entscheidet darüber nicht, denn diese Angabe fehlt auch bei einem späteren, zu Amsterdam 1620 erschienenen Wiederabdrucke, der sie dennoch enthält. Seitdem kamen mehrere Ausgaben, meist zu Amsterdam (1656, 1658, 1660, 1662, 1676, 1761) davon heraus, aber auch zu Hoorn (1666), Dordrecht (1668), Haarlem (1775), und dieser in das Niederländische gebrachte französische Psalter mit seinen Singweisen wurde ausschließendes Kirchengesangbuch der holländischen Reformirten, wie jener andere es den streng calvinistischen Franzosen und Schweizern geworden war. Die Melodieen sind die den Tonsätzen Goudimels und Claudins Lejeune zu Grunde liegenden: alle ebenerwähnten Ausgaben beschränken sich auf deren einfache Mittheilung ohne mehrstimmigen Tonsatz, und sie sind dort bald nur den Psalmliedern vorgedruckt, bald (wie dieses häufiger der Fall ist) allen Strophen derselben untergelegt. Früher waren sie, wie es scheint, in dem Tonumfange und mit den Schlüsseln gegeben, die ihnen in Goudimels Tonsätzen eigneten; weil nun dadurch einige Unbequemlichkeit für ihren kirchlichen Gebrauch entstand, übernahmen zuerst Jan Pietersz, später **Cornelis de Leuw** die Mühe, sie auf einen Schlüssel zurückzubringen, das Zeichen des Alts auf der mittelsten Linie des Systems, und mit diesem sind sie bezeichnet in der mir vorliegenden Ausgabe von 1726, die in Amsterdam bei den vereinigten Buchhändlern Jan van Heekeren, Hendrick Burgers, Anthony Hasebroek und Isaac van der Putte erschien.

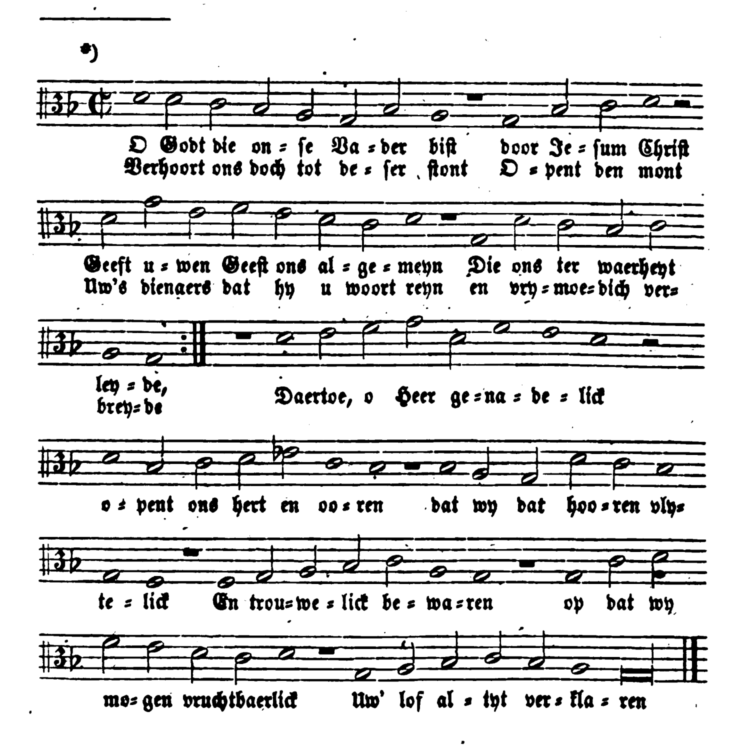
Voran stehen in dieser, dem holländischen neuen Testamente angehängten Ausgabe die 150 Psalme; diese, das Lied über die zehn Gebote und der Lobgesang Simeons (Nunc dimittis) sind nach Inhalt, Strophen und Melodieen lediglich aus dem Psalter Clement Marots und Theodors von Beza entnommen. Der niederländische ist aber noch um einige, ihm eigends angehörende Gesänge reicher. Zwischen den zehn Geboten und den Scheideworten Simeons stehen nämlich noch: das Loblied des Zacharias (Benedictus) in der Strophe und mit der Melodie des Psalmliedes: „An Wasserflüssen Babylon“ ꝛc.; der Lobgesang der Maria (Magnificat) in einer dem deutschen evangelischen Kirchengesange fremden sechszeiligen Strophe von zweimal 2 sechssylbigen und einer siebensylbigen iambischen Zeile. *) Dem Nunc dimittis folgen dann: ein Lied über das Gebet unseres Herrn Jesu Christi, eine Übersetzung von Luthers: „Vater unser im Himmelreich“ mit dessen Melodie; die Artikel des christlichen Glaubens, übersetzt aus dem Hochdeutschen durch Jan Uytenhove, eine Übertragung von Luthers deutschem Liede: „Wir glauben all' an einen Gott“ ꝛc. mit einer, der seinigen anklingenden, in ihren Dehnungen nur verkürzten Melodie; ein kurzes Gebet vor der Predigt, von dem Ebengenannten in Reime gebracht: „O Godt die onse

*)



Vader bist" mit seiner Melodie; *) das Abendgebet: „Christe, der du bist Tag und Licht" mit der Melodie des Hymnus: Christe qui lux es et dies; endlich: „ein besonderes Bekenntniß Davids neben der Zahl der 150 Psalmen, aus der griechischen Bibel in niederdeutsche Verse gebracht durch Dr. Abraham van der Meer", auf die Weise des 19. Psalms: „Als ich noch ein Knabe war, (beginnt dasselbe,) von meinen Brüdern sehr gering geachtet, und täglich hie und da der Schafe hütete auf der Weide: da, während das Vieh weidete, saß ich im Schatten und lobte Gott den Herrn; bereitete mir ein Werkzeug, auf dem ich dann des Höchsten Ehre ertönen ließ" 2c. worauf nun ein Lobgesang folgt, Gottes Barmherzigkeit preisend, der die

*)



Geringen erhebe, die Pracht der Stolzen gering achte, wie Ähnliches oft in den Psalmen erscheint.

Ob holländische Tonsetzer des einen und des anderen Bekenntnisses die Melodieen ihrer Psalmbücher mehrstimmig behandelt haben, ob seit dem 16. Jahrhunderte dadurch ein eigenthümlicher Styl der Behandlung derselben sich entwickelt, ein Verhältniß des Gemeinegesanges zu dem Kunstgesange sich festgestellt hat? ist mir nicht bekannt geworden, ich glaube jedoch es bezweifeln zu dürfen. Schon die Thatsache scheint dagegen zu sprechen, daß die evangelischen Niederländer überhaupt keinen in ihrer Mitte lebendig hervorgegangenen Kirchengesang besitzen, sondern ihn theils von einem stammverwandten, theils einem fremden Volke überkommen haben, den Deutschen und den Franzosen. Nur das selbst Hervorgebrachte reizt an zu weiterer Entwicklung: das von außen her Empfangene, wenn dieses Entlehnen nicht Hand in Hand geht mit eigenem Schaffen, pflegt einen solchen Reiz nicht zu üben. Daß bei den Deutschen das Eine wie das Andere in dem glücklichsten Verhältnisse stand, hat ihrem Kirchengesange eine so reiche, mannichfache Entfaltung gesichert, der bei anderen Völkern nichts Ähnliches an die Seite zu stellen ist. Je mehr sie nun auf das Allseitigste ihre Aufgabe hierin zu lösen bestrebt waren, um so geringer mußte der ohnehin nur schwache Antrieb der Niederländer seyn, ein Gleiches zu leisten, wobei wir ihren streng kirchlichen Sinn zugleich mit in Anschlag zu bringen haben, der sie Alles ablehnen hieß, was ihnen als äußerlicher Prunk im Gottesdienste erschien. Endlich müssen wir uns erinnern, daß zwar schon seit dem Ausgange des 14. Jahrhunderts bis tief hinein in das 16te die Niederländer es waren, die um schöpferische Ausübung der Tonkunst sich vorzüglich verdient machten, daß jedoch gegen das Ende dieses Zeitraums ihr Ruf bedeutend abgenommen hatte,

ihr Eifer merklich erkaltet war, seit Deutschland und Italien in Pflege jener Kunst miteinander wetteiferten; daß es auch nicht sowohl Holland und Westfriesland, überhaupt der nördliche Theil der Niederlande war, in welchem die Tonkunst zu einer so hohen Blüte gedieh, als vielmehr der südliche, namentlich die wallonischen Provinzen; daß in dem nördlichen aber der Kirchengesang erst um die Zeit des Abwelkens jener Blüte Wurzel zu fassen, und eben nur durch Entlehnen von Außen her sich zu begründen begann. Eine Geschichte desselben in höherem Sinne ist demnach nicht denkbar; einzelne, außer ihrem Vaterlande wenig bekannt gewordene, selbst ausgezeichnete Talente könnten gegen diese Annahme nicht entscheiden. Freilich muß ich mir eingestehen, daß nur sparsame Quellen mir zu Gebote standen, wie ich sie angeführt habe, daß ich einen Theil derselben nicht einmal durch eigene Anschauung, sondern nur aus Berichten Anderer kenne, daß ich also möglicherweise im Irrthum mich befinden kann. Doch glaube ich voraussetzen zu dürfen, mich nicht völlig getäuscht zu haben, da das mir zugänglich Gewesene meine Ansicht unterstützt, die auch in dem danach thatsachlich Feststehenden ihre Begründung findet.

XIII.

Evangelischer Kirchengesang in Schweden.

Eine kurze, ungenügende Nachricht über die Schicksale des Schwedischen Kirchengesanges giebt uns Hülphers durch den 4. §. der 2. Abtheilung im 2. Buche seiner geschichtlichen Abhandlung über Musik (Historisk Afhandling om Musik etc.

Westerås 1773). Er sagt dort: Nachdem man die Willkühr in den Satzungen der römischen Kirche aufgedeckt, und die reine Lehre eingeführt hatte, schaffte man zugleich alle Mißbräuche ab und behielt von dem Herkommen der Väter nur dasjenige, was zur Förderung im Christenthume und zur Erbauung gereichen konnte. Nach Beseitigung der Messe und des lateinischen Kirchengesanges stand es frei, dem Herrn in der Muttersprache zu singen und zu spielen; aber geistliche Sänger in schwedischer Zunge waren noch sehr selten. Man half sich mit Übersetzungen. Das erste geistliche Gesangbuch in der Muttersprache erschien 1530, enthielt jedoch nur 15 Lieder, welche in späteren Auflagen von 1536 und 1553 vermehrt wurden. Um 1585 kam ein schwedisches Psalmbuch heraus, das öfter wieder durchgesehen und abermals aufgelegt wurde, namentlich 1610, 1623, 1643, und die Grundlage des nunmehr gebräuchlichen Gesangbuches von 1695 bildet. Damit aber auch die Melodieen der Gesänge allgemein bekannt würden, übernahmen es die Professoren Olof Rudbeck der ältere und Harald Wallerius, dieselben für das erwähnte Psalmbuch in Tonzeichen zu bringen, wodurch endlich die Übereinstimmung des Gesanges in den kirchlichen Versammlungen erreicht wurde, während zuvor meist ein jeder Ort seine eigenen Singweisen hatte.

Es ist nur geringer Aufschluß, den wir durch diese Nachricht erhalten, die in ihren näheren Angaben noch aus dem Werke des Dompredigers Bälter über Kirchenceremonieen ergänzt ist. Ob die angeführten älteren geistlichen Gesangbücher Singzeichen enthielten, ist uns nicht gesagt, doch dürften wir aus dem zu Ende der angeführten Stelle Gesagten den Schluß ziehen, daß dieses nicht der Fall gewesen sei, weil das zuletzt erwähnte Psalmbuch — das zufolge eines seinen Herausgebern am 23. August 1697 ertheilten Privilegiums in diesem Jahre

erschienen seyn wird — das erste mit Melodieen versehene gewesen zu seyn scheint. Zuletzt wird noch des Erscheinens von Gesangbüchern in den Jahren 1765 und 1767 gedacht, doch ohne die Bemerkung, daß sie auch Melodieenbücher gewesen.

Von dem Daseyn aller dieser Bücher bin ich nur durch die so eben auszugsweise mitgetheilte Stelle bei Hülphers unterrichtet; ich habe keines derselben in Händen gehabt, und die Anzahl derer, von denen eigene Anschauung mir vergönnt war, ist sehr gering; es sind ihrer nur zwei. Das älteste der mir vorliegenden, dem zwar das Titelblatt fehlt, von dem wir aber durch die dem Inhaltsverzeichnisse am Schlusse beigefügte Nachricht: „Tryckt i Stockholm hoos Ignatium Meurer. Anno 1628“ das Jahr des Erscheinens kennen lernen, giebt die nur mäßige Anzahl von 194 Liedern unter 21 Abtheilungen. Gleich manchem anderen geistlichen Gesangbuche dieser Zeit geht ihm der Kalender voran, dem hier ein Bericht über die von den Himmelszeichen regierten Glieder des Menschen sich anschließt, und Vorschriften beigefügt sind, wie man bei Aderlässen sich zu verhalten habe. Dann folgen die Gesänge. Voran stehen die Catechismuslieder (12) und an sie reihen sich: die Psalmlieder (46), evangelische Gleichnisse (13), die Festlieder (für Weihnacht 19, die Leidenszeit 7, Ostern 8, Himmelfahrt 4, Pfingsten 6, den Tag der Dreieinigkeit 4, zusammen 48), Lobgesänge (31), Morgen- und Abendlieder (15), Tischgesänge (10), Trostgesänge gegen den Tod (5), Begräbnißlieder (5), Hochzeitlieder (2), die Litaney (1), Lieder für Pestzeiten (3) und je eines vom jüngsten Tage, ewigem Leben, den 12 Tagesstunden; das güldene ABC macht den Beschluß. Auch hier wiederholt sich die bei älteren deutschen Gesang-

büchern hervortretende Erscheinung, daß Fest- und Psalmlieder den Hauptbestandtheil des Inhaltes bilden; sie stellen wenig minder als die Hälfte des Ganzen dar. Allein Singweisen giebt unser Büchlein nicht, dem wir diesen Namen wegen seines kleinen Formates und beschränkten Inhalts wohl mit Recht geben; es werden nur Melodieen als bekannte in Bezug genommen, und da viele der Lieder ganz unverkennbar Übertragungen deutscher Kirchengesänge sind, oder wenn freie Dichtungen, doch auf gangbare Strophen deutscher geistlicher Lieder gerichtet erscheinen, so darf man sich wohl berechtigt halten anzunehmen, daß der ältere schwedisch-evangelische Kirchengesang auf den deutschen sich gründe. Aller genauen Prüfung ungeachtet habe ich nur zehn eigenthümliche, dem deutschen Kirchengesange fremde Strophen in unserem Büchlein auffinden können, deren jede aber nur einem einzelnen Liede eignet, und sonst nicht wiederkehrt, ja selbst nicht durch alle Gesätze desselben streng festgehalten wird, so daß bei den mancherlei Schwankungen innerhalb derselben eine Grundform als vorwaltendes Gesetz nur annähernd daraus abgeleitet werden kann. Wie es aber um die musikalische Belebung dieser unbekannten Strophen beschaffen gewesen sei, ist uns zu erkennen nicht vergönnt, bei dem Mangel beigegebener Melodieen und, einen einzigen Fall ausgenommen, auch nur einer Verweisung auf solche, die uns ein leitender Faden werden könnte.

Das zweite kirchliche Gesangbuch in schwedischer Sprache dessen ich zuvor gedachte, ist eben so wenig ein Melodieenbuch, als das eben besprochene. Dazu kömmt, daß ihm das Titelblatt und mit ihm die Angabe des Jahres seiner Herausgabe fehlt, die auch nicht, wie in andern Fällen, auf seinem letzten Blatte hinter dem Inhaltsverzeichnisse zu finden ist. Die Anzahl der Lieder ist gegen die des älteren Gesangbuches von 1628 hier bereits

um mehr als das Doppelte gewachsen; es enthält deren 413, also 209 mehr als jenes. Von der Gesammtzahl dieser Lieder ist wieder mehr als die Hälfte (214) deutschen Vorbildern nachgedichtet, diejenigen nicht mitgerechnet, denen der Name ihrer Dichter nicht beigefügt ist. Unter denen, die den Namen schwedischer Dichter *) tragen, ist aber wiederum die Mehrzahl aus gleichen älteren Quellen mit den deutschen geschöpft. Eben so deuten die Angaben der Melodieen, wo dergleichen vorhanden sind, auf deren Entlehntseyn aus dem deutschen evangelischen Kirchengesange. Forschen wir näher nach dem Alter dieses Buches, so erscheint es zunächst bei der bedeutenden Vermehrung seines Inhaltes außer Zweifel, daß es beträchtlich späteren Ursprunges seyn muß, als das um 1628 von Ignaz Meurer gedruckte, aber auch nicht über die letzten Jahre des 17. Jahrhunderts hinausgehen kann, wovon theils die mehreren Liedern beigegebenen Namen schwedischer Dichter ein Zeugniß ablegen, theils die der deutschen Urheber übertragener oder nachgebildeter Lieder, da keiner von allen diesen mit seinem Leben beträchtlich über jene Zeit hinausreicht. Endlich unterstützen auch der Druck und die sonstige äußerliche Gestalt des Buches unsere Annahme.

Diesem allem tritt aber noch hinzu das Daseyn eines der deutschen Gemeine zu Stockholm gewidmeten deutschen Gesangbuches, das, im Jahre 1695 auf Befehl König Carls XII., durch Nathanael Goldenau nach Anleitung des Schwedischen

*) Elsa Andersdotter. — Arrhenius. — Ausius. — Bothwidi. — Brast. — Carlberg. — K. Erich XIV. — Gr. de la Gardie. — Paulinus Gothus. — Bar. Gripenhielm. — Gyllenstern. — Laurentius Jonæ. — Dr. Kolmodin. — Laurinus. — Gr. Lindskiöld. — Lucidor. — Ollon. — Palmcrona. — Paulinus. — Olaus und Laurentius Petri. — Rudbeck. — Sandurffer. — Dr. Spegel. — Dr. Swedberg. — Olof Swenson. — Thomaeus. — Dr. Wallerius.

Gesangbuches zusammengetragen, daselbst bei Johann Christoph Tinde im Drucke erschien. In der Anordnung seines Inhaltes erkennt man deutlich den Anschluß an jenes frühere Gesangbuch von 1628, einen näheren noch an das eben besprochene, selbst bis auf dessen Anhang der Episteln und Evangelien, eines Gebetbuches ꝛc., wobei es nicht befremden kann in dem deutschen dasjenige nicht wiederzufinden, was einen bestimmten Bezug auf die schwedische Liturgie hat. Eben so wenig kann der größere Liederreichthum dieses deutschen Gesangbuches auffallen; es enthält 778 Lieder, unter denen auch hier die Abtheilung der Festlieder die reichste ist (223), weniger die der Psalmlieder (45), die von anderen, namentlich den Zeitliedern (104), um Vieles übertroffen wird, obgleich manches Psalmlied, mit Bezug auf seinen Inhalt, unter andere Abschnitte eingeordnet ist, eben wie auch einzelne in Gesangbüchern Deutschlands gewöhnlich den Festgesängen beigesellte Lieder. Die größere Anzahl deutscher geistlicher Liederdichter, der schon damals sehr beträchtliche Umfang ihrer kirchenüblich gewordenen Dichtungen, erklärt es genügend, daß bei der deutschen Gemeine zu Stockholm eine viel größere Anzahl von Liedern im Gebrauche seyn konnte, als um die gleiche Zeit bei den schwedischen. Kommt nun noch die Übereinstimmung in der äußeren Gestalt hinzu, wobei das um Weniges kleinere Format des schwedischen Gesangbuches nicht in Betracht kommen kann, so sind wir wohl berechtigt, beide Bücher als gleichzeitige anzunehmen, und wahrscheinlich besitzen wir in dem schwedischen jene Sammlung von 1695, die Hülphers im Jahre 1773 als das damals allgemein gebräuchliche Gesangbuch und die Grundlage aller späteren bezeichnet, wie wir denn auch unter dieser Voraussetzung nunmehr mit größerer Bestimmtheit die Annahme aussprechen können, daß erst mit dem Jahr 1697 in

Gefolge des den Professoren Olof Rudbeck und Harald Wallerius (denen wir auch unter den Dichtern unseres schwedischen Gesangbuches begegnen) damals ertheilten Privilegiums den geistlichen einheimischen Liederbüchern auch ein Melodieenbuch an die Seite getreten sei.

Bei der Beschränktheit der Quellen, die mir hienach für Ergründung der näheren Verhältnisse des schwedisch-evangelischen Kirchengesanges zu Gebote gestanden, würde es nur Anmaßung meinerseits seyn können, wenn ich über sein Wachsen und seine Ausbildung seit der Kirchenverbesserung ein entscheidendes Urtheil fällen wollte. Was ich über ihn Näheres weiß, habe ich einer einzigen Quelle der neueren Zeit zu verdanken; ältere, außer den dazu nicht ausreichenden, eben genannten, haben mir dafür nicht zu Gebote gestanden. Aber diese eine Quelle habe ich aufmerksam nach verschiedenen Seiten hin betrachtet, eben wie ich bei dem deutschen Kirchengesange es mit jeder einzelnen des mir eröffneten reichen Schatzes gethan. Vielleicht hat nun diese Gewohnheit der genauen Betrachtung alles Einzelnen mein Auge geschärft, es für Manches geöffnet, das von Anderen unbemerkt geblieben wäre, und so mag demnach das Ergebniß meiner Beobachtungen ein nicht ganz werthloses seyn. Deshalb habe ich es denn aufgezeichnet; wohl aber bin ich mir dabei bewußt, daß es nur Grundlage zu fernerem Ausbau seyn kann und soll, nicht ein fertiges, vollendetes Ganze — soweit es überhaupt dem Einzelnen vergönnt seyn kann, ein solches zu schaffen, etwa den begeisterten Dichter, Sänger, Bildner ausgenommen. Die zuvor gedachte Quelle ist folgendes Buch: **Melodierna till Swenska Kyrkans Psalmer, Noterade med ziffror, för Skolar och Menigheten. Andra Uplagen. Örebro, N. M. Lindhs Boktryckteri, 1840. På P. M. Lindhs förlag.** (Melodieen zu den Liedern der Schwedischen Kirche. In Zahlen gesetzt zum Gebrauche

von Schulen und Gemeinen. [Zweite Auflage.] Örebro in Linds Buchdruckerei, 1840. Verlag von P. M. Lindh.)

Dem Buche geht eine Vorerinnerung voraus: eine herzliche Ansprache an die Freunde der Frömmigkeit und des Gesanges im Vaterlande; vom 1. Januar 1830, nur mit den Worten: „der Herausgeber" unterzeichnet. (Östra Ryd, d. 1. Jan. 1830. Utgifwaren.) Dieser Ansprache, die voraussetzlich schon dem ersten, zehn Jahre früher erschienenen Abdrucke mitgegeben war, folgt sodann ein Nachtrag vom 1. Januar 1840 (Funbo) datirt, unterschrieben: Joh. Dillner, der sich nun als Herausgeber namentlich kund giebt. Zuletzt ist eine Erklärung der Zifferschrift beigefügt in der die Melodieen aufgezeichnet sind, und der Bedeutung aller dabei angewendeten andern Zeichen.

Wir finden in dem Buche selbst für 500 Lieder 315 Melodieen; indem von jenen 500 Liedern 205 auf bereits vorgekommene Singweisen verwiesen, zu 20 andern aber doppelte Melodieen gegeben werden. Bei genauerer Forschung erkennen wir, daß die Mehrzahl der Melodieen, 159, dem deutschen Kirchengesange entstammen, und wenige darunter aus dem französisch-calvinischen entlehnt sind. Nur eine geringe Anzahl gehört dem 18. Jahrhunderte an, namentlich der sogenannten pietistischen Zeit; von den tanzhaften Melodieen der Halleschen Schule namentlich wird keine hier angetroffen. Die Minderzahl, 156, immer beinahe die Hälfte aller, dürfte einheimischen Ursprungs seyn, sofern nicht mehre derselben aus mir unbekannt gebliebenen deutschen Quellen geschöpft sind. Soviel mindestens ist gewiß, daß diejenigen, deren Strophen ihnen mit dem deutschen evangelischen Kirchengesange gemeinsam sind, in der späteren Ausgabe von Königs harmonischem Liederschatze (1767), der reichhaltigsten Melodieensammlung des 18. Jahrhunderts, sich nicht vorfinden, also auch schwerlich bis dahin auf deutschem

Boden erwachsen seyn werden, einem Zeitpunkte, von welchem ab der Schatz der deutsch-evangelischen Kirche an Melodieen überhaupt keine wesentliche Bereicherung mehr erfahren hat. Sie mögen also von einheimischen Sängern herrühren, die jene entlehnten strophischen Formen mit neuen melodischen bekleideten. Aus welcher Zeit diese Nebenweisen stammen? ist schwer zu bestimmen. Mehre unter ihnen sind unmittelbar neben die ursprünglichen gestellt, zu Liedern ähnlichen Inhalts: so N. 100[b], 101[b], 152[b], 153[b], 229[a] ꝛc. neben die Weisen der Lieder: Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc. Ermuntre dich mein schwacher Geist ꝛc. Jesus Christus unser Heiland, der von uns ꝛc. Warum betrübst du dich mein Herz ꝛc. Was mein Gott will, das gscheh' allzeit ꝛc. Einen Anhaltspunkt können wir bei diesen allein in dem uns bekannten Alter dieser Urmelodieen finden, über das ihr eigenes voraussetzlich nicht hinausgehen wird, und wir haben nun Sprache und Ton ihrer Lieder näher zu prüfen um zur Entscheidung über die Zeit ihres Entstehens zu gelangen. Denn der Umstand, daß erst 1697 ein schwedisches Melodieenbuch erschien, ist dabei von keiner Erheblichkeit; dieses sammelte und sichtete nur früher Vorhandenes, um zu übereinstimmendem Gebrauche des Besseren zu gelangen. Andre solcher Melodieen sind in keine äußere Verbindung mit den ursprünglichen gesetzt, und auch ihren Liedern mangelt jede Beziehung des Inhaltes, wenn wir sie unter sich und mit denen der Urmelodieen vergleichen, wie bei N. 288, 379, 380 welchen allen die Strophe des Liedes: „Es woll' uns Gott genädig seyn" (Christ unser Herr zum Jordan kam) gemeinsam ist. Hier fällt die Entscheidung bereits schwerer, und in dem eben angeführten Falle kann sie nur durch die Bemerkung vermittelt werden, daß von beiden zuletzt erwähnten späteren Melodieen, die eine phrygischer, die andre mixolydischer Tonart ist, deren

Gepräge sehr deutlich hervortritt, also ein höheres Alter vermuthen läßt. Bei der Melodie N. 84, deren Lied einem Passionsgesange der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgedichtet ist,*) haben wir dagegen ein mehr sicheres Zeichen der Zeit ihres Ursprungs, der bald nach 1736 zu setzen seyn wird. Lied und Melodie nämlich gehören der Strophe an: „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Für ein Passionslied trägt die Urmelodie dieser Strophe ein zu heiteres Gepräge, es lag also darin bereits Veranlassung zum Erfinden einer neuen. Schon Melchior Frank (1630) hatte diese Nothwendigkeit gefühlt; er sang eine neue Weise für ein von ihm auf eben diese Strophe gedichtetes Passionslied: „O Jesu, wie ist dein' Gestalt" rc. (Ev. K.G. II. Beispiel N. 26.); hundert Jahre später empfand J. S. Bach sie nicht minder lebhaft, und schuf eine zweite für ein damals neu gedichtetes Passionslied gleichen Maaßes: „Mein Jesu, was für Seelenweh befällt dich auf Gethsemane" rc. In Ton und Inhalt dieses Liedes spiegelt sich die Zeit seines Entstehens zu lebhaft ab, als daß wir glauben könnten, die schwedische Nachdichtung sei nicht eine gleichzeitige oder nur wenig spätere. Das Andenken an Melchior Franks Melodie war aber um jene Zeit mit seinem Liede bereits erloschen, und wenn der Umbildner des späteren Liedes — sofern es vergönnt ist, ihn auf diese wenig gewöhnliche Art zu bezeichnen — mit demselben auch J. Sebastian Bachs gleichzeitige Singweise überkam, so konnte er doch von ihr für den kirchlichen Gesang der Gemeine keinen Gebrauch machen, weil der große Meister in derselben nach seiner eigenthümlichen Art dem Wortausdrucke viel zu sehr nachgegangen war, und um ihn möglichst zu erreichen, solche Mittel gewählt

*) Schemelli: musikal. Gesangbuch rc. 1736. N. 283. (S. 189) „Mein Jesu, was für Seelenweh" rc. dort mit einer von J. S. Bach erfundenen Singweise. (S. Ev. K.G. Th. III. N. 81. S. 130 der Beispiele.)

hatte, deren nur der wohlbeschulte Sänger, nicht das unkundige Glied der Gemeine mächtig werden kann. So sahe er sich denn gedrungen eine zweite Singweise zu erfinden die, wie ich allem diesem zufolge annehmen zu dürfen glaube, nur wenige Jahre später entstand als die Bachsche.

Von den erwähnten 156 Weisen, die in ihren melodischen Wendungen von denen des deutsch-evangelischen Kirchengesanges abweichen, lehnt sich dennoch die Mehrzahl durch ihre Strophen wieder an denselben; die dort am häufigsten vorkommenden erscheinen auch hier als die öfterst wiederkehrenden: die vierzeilige des Liedes: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“; die fünfzeilige: „In dich hab' ich gehoffet Herr“; die sechszeiligen: „Gott des Himmels und der Erde rc. Jesus meine Zuversicht rc. Herr ich habe mißgehandelt rc. Wer nur den lieben Gott läßt walten“ rc.; die siebenzeilige: „Es ist das Heil uns kommen her“ rc.; die achtzeiligen: „Wie nach einer Wasserquelle rc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt rc. Herzlich thut mich verlangen rc. Von Gott will ich nicht lassen“ rc.; die zehnzeilige: „Es woll' uns Gott genädig seyn“ rc. rc. Einen Übergang zu ihnen bilden diejenigen unter jener Mehrzahl der 159, die im Wesentlichen zwar denen des deutsch-evangelischen Kirchengesanges übereinstimmen, deren Singart jedoch im Einzelnen wiederum von ihnen, selbst bedeutend, abweicht, so daß sie, genau genommen, nur anklingende genannt werden können. So zeigen N. 36 und N. 395 nur Anklänge an die Melodie: „Lobet Gott unsern Herren“; N. 154 an die Weise: „Mein Seel' o Gott muß loben dich“; N. 186 an: „Herr Jesu Christ du höchstes Gut“ rc.; N. 436[b] an: „O Jesu, du mein Bräutigam“ rc.; N. 468 an: „Ich hab' mein' Sach Gott heimgestellt“: ihre Übereinstimmung beruht m e h r in dem strophischen als melodischen Theile, sie führen also hinüber zu denen, wo

sie ausschließend bei jenem vorhanden ist. Ja es kommen auch deren vor, bei denen zwei Melodieen verschmolzen sind, und wo nun die durch solche Verschmelzung neugebildete die den ursprünglichen eignende weiche Tonart mit der harten vertauscht hat, wie N. 452 mit Bezug auf die Melodieen des 18. Jahrhunderts: „So hab' ich nun geschlafen fein" ꝛc. und „Mein Heiland nimm mich ein zur Ruh" ꝛc.

Nun erscheinen aber auch Singweisen, deren strophische wie melodische Form dem deutschen Kirchengesange völlig fremd ist. Es sind deren 27, wenn wir eine hinzurechnen (N. 59), die bis auf die vorletzte, um einen Jamben kürzere Zeile, sonst die Strophe des Liedes von Hans Sachs': „Warum betrübst du dich mein Herz" darstellen würde, und vielleicht nur als zufällige Abart derselben anzusehen ist. Zwei unter ihnen allein haben eine gleiche Strophe gemeinsam, eine sieben- und eine zehnzeilige; alle übrigen stehen nach Strophe und melodischer Wendung einzeln und selbständig da. Diese Melodieen deren keine den 711 Strophengattungen angehört, die Königs harmonischer Liederschatz in sich begreift, noch den mehr als 1900 Singweisen gleicht die er bietet, noch endlich denen übereinkommt, die in jener reichhaltigen Sammlung keinen Platz gefunden haben, so weit sie zu meiner Kenntniß gelangten, sind wir wohl berechtigt, für einheimische des Landes zu halten, in dessen Melodieenbuche sie erscheinen. Von zweien wird uns auch ein bestimmter Urheber genannt. N. 180 nämlich und N. 373 sollen, Lied wie Melodie, dem Könige Erich dem XIV. angehören, der 1533 (am 13. December) geboren, nach dem Tode seines Vaters und Vorgängers Gustavs I. Wasa, 1560 (am 29. September) den schwedischen Thron bestieg, acht Jahre später, 1568 desselben entsetzt wurde, und 1578 (am 25. Febr.) im Kerker starb. Beide sprechen das lebhafteste Bewußtseyn

des königlichen Dichters aus um seine Sünde und Schuld, wie seine Hoffnung auf Jesum Christum, und er mag sie wohl während seiner zehnjährigen Gefangenschaft gedichtet und gesungen haben. Die Melodie des ersten (N. 180: Beklaga af allt sinne ꝛc.), graden Taktes, in der versetzten dorischen Tonart, giebt zu keiner besonderen Bemerkung Anlaß; die des zweiten (N. 373: O Gud hwem skall jag klaga ꝛc.) erregt unsere Aufmerksamkeit durch ihre auffallende Beziehung zu der Weise des deutschen weltlichen Liedes: „Insbruck ich muß dich lassen“, nur daß sie siebenzeilig ist, indem der Strophe jenes Liedes, in welcher regelmäßig eine siebensylbige Zeile einer sechssylbigen vorangeht, hinter der fünften abermals eine von sieben Sylben eingeschoben wird, die gleich der nun erst ihr wieder folgenden sechssylbigen in ihren melodischen Wendungen ganz selbständig ist, und mit jener älteren nichts ferner gemein hat, der sie in ihren ersten fünf Zeilen sehr nahe anklingt. König Erich wird als großer Freund der Tonkunst, und in ihrer Ausübung wohl erfahren geschildert: Forsters frische Liedlein, ein sehr beliebtes deutsches Singebuch jener Zeit, in der jener alte Gesang erscheint, mögen daher wohl zu ihm gedrungen seyn, und die Töne dieses letzten, in denen die Sehnsucht nach vergangenen schönen Tagen laut wird, haben ungerufen und unbewußt seinem Schmerze über wohlverschuldete Erniedrigung und seiner Reue sich gesellt, die er dichtend aushaucht.

Bei den übrigen 25, denen weder der Name ihres Urhebers beigefügt ist, noch eine Andeutung der Zeit ihres Entstehens, drängt sich nun die Frage auf: ob sie um die Zeit der selbständigeren Erhebung des schwedischen Kirchengesanges — die wir nach den von Hülphers gegebenen Andeutungen in das 17. Jahrhundert zu setzen haben werden — mit ihren Liedern neu geschaffene seien? oder ob, wie es in dem deutschen Kirchengesange, und dem der-

französischen Calvinisten geschahe, man dem reichen und eigenthümlichen schwedischen Volksgesange Strophen und Singweisen entlehnt habe? Gewisses ist darüber nicht zu behaupten, wohl aber lassen dringende Vermuthungen sich aufstellen, und um diese zu rechtfertigen, ist es nöthig, in der genannten doppelten Beziehung den schwedischen Volksweisen näher zu treten, wozu die höchst verdienstliche Sammlung von Geijer und Afzelius uns befähigt, mit der wir eine zweite (Swenska Folkvisor) bei J. C. Hedbom zu Stockholm 1839 herausgekommene vergleichend verbinden.

Die Lieder welche beide Sammlungen bieten, bringen uns größtentheils alte Sagen in lebendig gegenwärtiger Darstellung, um die ein eigenthümlicher Duft des Geheimnißvollen webt, sie uns nicht in unmittelbare Nähe rücken läßt. Für die genaue Aufzeichnung ihrer Melodieen, die uns hier vorzugsweise beschäftigen, scheint ihr alterthümlicher Ton, und manche fremde, ungemilderte Wendung zu bürgen. Zwar die Bemerkung, wo die Weise heimisch ist, nicht aber eine Nachricht über die Zeit ihrer Entstehung wird uns mit ihr gegeben; wo nicht der Inhalt des Liedes irgendwie auf geschichtlichem Boden ruht, und dadurch eine Andeutung gewährt, bleiben wir darüber im Dunkeln. Die überwiegende Mehrzahl der Melodieen gehört geradem Takt und weicher Tonart an, doch auch harte Tonart und dreitheiliger Takt werden gefunden, seltner triplirter, nach der Zwei gemessener und nach der Drei gegliederter. So willkommen dem Sänger die beigegebene Begleitung seyn mag, haben wir doch bei Bestimmung der Tonart der Weisen uns nicht an sie zu halten, sondern diese ganz selbständig in ihren melodischen Wendungen, namentlich den Schlußfällen zu betrachten, dabei auch allezeit von der Annahme auszugehen, daß regelmäßig in dem Grundtone geschlossen werde, wovon nur in
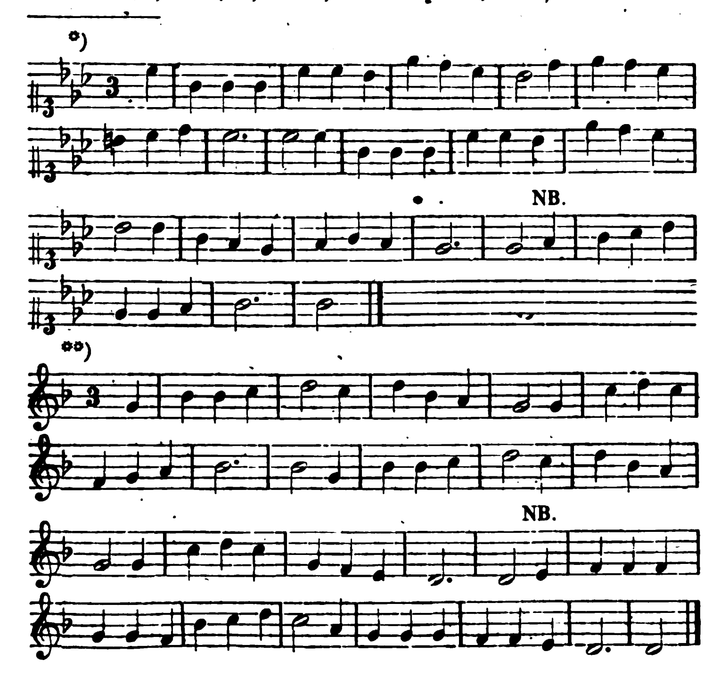
bestimmten, später anzugebenden Fällen eine Ausnahme gemacht wird. Was die Strophen betrifft, die rhythmischen Grundformen der Singweisen, so prägen sie in diesen letzten sich bestimmter aus als in der Dichtung, wo Willkühr und Wechsel im Einzelnen vorwaltet, so daß der Ton für das Wort erst das bestimmter Gestaltende wird. Die kurzen Strophen — die drei-, vier- und fünfzeilige — sind die vorwaltenden, seltener, meist nur in einzelnen Fällen, erscheinen sechs-, sieben-, acht-, neun-, zehn- und zwölfzeilige. Dagegen walten wiederum die längeren Zeilen vor — die zehn-, elf-, dreizehnsylbige; rein iambische begegnen uns selten ohne Beimischung daktylischer, und eine Mischung solcher Art, auch mit anapästischen, zeichnet eben so die wiederkehrenden Zeilen aus, durch welche namentlich die kurzen Strophen unterbrochen oder geschlossen werden, das sogenannte omquæd, wie es in schwedischer Zunge geheißen wird; wie es denn auch vorkommt, daß nach einer Anzahl von kurzen Strophen eine längere gleichen Inhalts regelmäßig eingeschoben wird, gleich einem den Bericht des einzelnen Sängers unterbrechenden Chorgesange. Jenes omquæd im engeren Sinne ist wenn es der Schlußzeile der Strophe sich angehängt findet, gewöhnlich eine Bitte, ein Ausruf, eine Betrachtung, wie deren Inhalt in genauem Zusammenhange mit dem des Ganzen sie hervorruft, und hier nun kommt es vor, daß in der Melodie die Ausweichung über die Grenzen der Haupttonart hinausgeht und durch einen fremdartigen, eigenthümlichen Schlußfall die Aufmerksamkeit geheimnißvoll anregt, das Bedeutsame solcher wiederkehrenden Zeilen hervorhebend. Wo eine solche aber in die Mitte der Strophen unterbrechend eintritt, besteht sie häufig nur in einzelnen, fast träumerisch hineingeworfenen, mit dem übrigen Inhalte nur lose zusammenhängenden Worten — uti lunden — med den æran — och die

lekte etc. Im Allgemeinen finden sich wenig Beziehungen zwischen den Strophengattungen des schwedischen und des deutschen Volksgesanges, und nur in einzelnen Fällen begegneten mir Strophen, in rhythmischem Baue der vierzeiligen gleich, in der eine siebensylbige iambische Zeile zweimal einer sechssylbigen vorangeht, der achtzeiligen, wo ein Gleiches viermal geschieht, und jener andern derselben Gattung, wo eben so ein viermaliger Wechsel stattfindet zwischen einer acht- und einer siebensylbigen Zeile; Strophen, in unserem Volksgesange häufig erscheinend, und nicht minder in unserem kirchlichen Gemeinegesange, wie in den Liedern: „Christus der ist mein Leben ꝛc. Herzlich thut mich verlangen ꝛc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ ꝛc. Eben so selten sind bei längeren Strophen gleichbetonte Stollen, wogegen es häufiger vorkommt, daß bei kürzeren die Singweise sich in zwei Hälften theilt die einander anfangs decken, und später darin nur auseinandergehen, daß die erste derselben mit einer Ausweichung, die zweite mit der Rückkehr in den Grundton schließt.

Nun muß ich gleich im Voraus bemerken, daß unter den Weisen des geistlichen Singebuches von denen ich rede, und die weder in Strophe noch in melodischer Wendung in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange wurzeln, keine angetroffen wird, die man als eine unmittelbar aus schwedischem Volksgesange entlehnte betrachten könnte; daß vielmehr eine so enge Beziehung zwischen dem Kirchen- und Volksgesange wie in Deutschland, durch die mir vorgelegenen Quellen in Schweden nicht nachzuweisen ist. Nur Nachbildungen liegen vor, als solche deutlich erkennbar; womit aber nicht behauptet werden soll, daß sie wissentliche und absichtliche gewesen. Dem geistlichen Sänger stellte sich ungerufen die Form dar, in welche die uralte Sage durch den Mund des begabten Barden der

Vorzeit sich gestaltet hatte; eine Begeisterung neuer Art, nicht minder allgemein, tief, eigenthümlich, als die für urkräftiges Heldenthum und Schönheit, erweckte jene älteren Töne wiederum in der bewegten Brust. Möglich, daß auf diesem Wege die Melodieen längst verschollener Helden- und Liebesgesänge mit geistlichen Liedern sich erhalten haben, nur ist eine solche Verwandlung der Singweisen in geistlichem Sinne hier nicht nachzuweisen, eben so wenig als die bewußte Absicht das Weltliche durch das Geistliche zu heiligen.
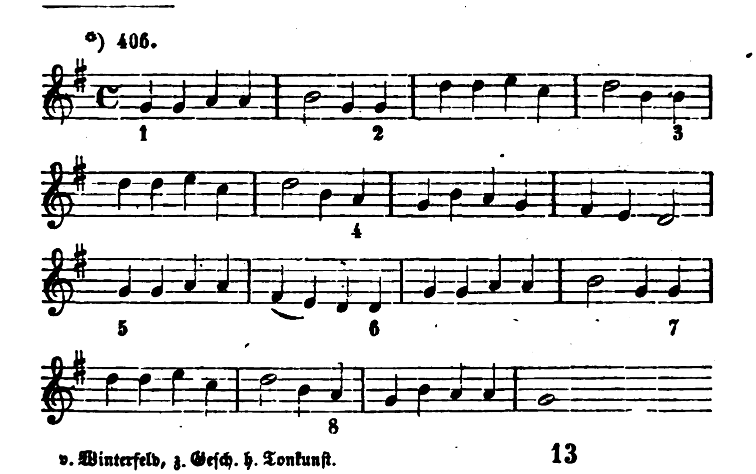
Unter jenen 27 Singweisen, deren Ursprunge wir nachforschen, und bei zweien ihn mit einiger Bestimmtheit nachwiesen, sind nun mehre, in denen die bezeichnenden Züge älterer schwedischer Volksweisen sich erkennen lassen. So haben die Nummern 170,*) 424,**) 438 jenes omqvæd, die hinter den ein-



zelnen Strophen wiederkehrende Zeile oder Doppelzeile; denn die andere Form desselben, jenes träumerische Hineinklingen einer kurzen Zeile in die Mitte der Strophen wird bei geistlichen Liedern und Melodieen nicht gefunden. Die erstgenannte (170) zeigt am Schlusse eine wiederkehrende einfache Zeile, die letztgedachte (424) ein Zeilenpaar. (Gud ware mig syndare nådig — Gott bleibe mir Sündigem gnädig; Ja Herren den Högste oss-alla i dag för synder og sorger beware — Ja möge der Höchste uns alle doch heut vor Sünden und Leiden bewahren.) Dazu kommt der melodische Bau beider, deren Strophe gleichmäßig als vierzeilige sich darstellt, wenn man jene einfach wiederkehrende Zeile, jenes sich wiederholende Zeilenpaar, außer Betrachtung läßt, obgleich mit der einen und dem andern die erste ursprünglich eine fünfzeilige ist, die andere eine sechszeilige. Sie gleichen einander alsdann nicht allein in der Zahl ihrer Zeilen sondern auch in den Verhältnissen ihrer melodischen Wendungen. Augenscheinlich zeigen sie sich nun als bestehend aus zwei, anfangs gleichgewendeten Hälften, deren erste bei der früheren nach der weichen Tonart modulirt, um in der folgenden die harte zu gewinnen, während bei der späteren der umgekehrte Fall stattfindet, eine Ausweichung in harte, eine Rückkehr in weiche Tonart. Zu jeder tritt alsdann das omquæd in ein eigenthümliches Verhältniß. Bei der ersten reiht es an die Strophe einen aufsteigend phrygischen Schluß, in voller, alterthümlicher Herbheit, der neben dem Ausdrucke des Feierlich-Geheimnißvollen, den er der Melodie leiht, zugleich deren Rückkehr zu ihrem Anfange wesentlich erleichtert; bei der zweiten erscheint es nur als umgebildete Betonung ihrer letzten zwei Zeilen, und trägt mehr das Gepräge eines Abgesanges, zu welchem die vier vorangehenden den Aufgesang bilden, freilich mit zwei, einander melodisch nicht vollkommen deckenden Stollen.
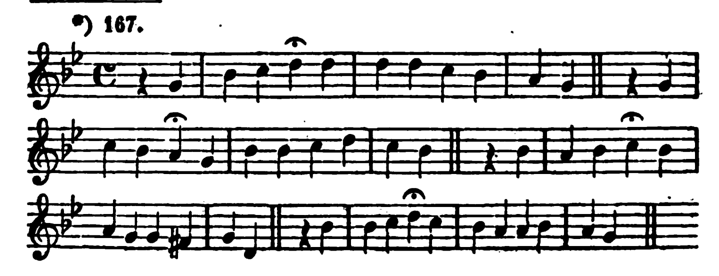
Die dritte der erwähnten Melodieen (438) gehört einem Abendliede an, dessen Inhalt die Bitte um göttlichen Schutz, ungestörte Ruhe, fröhliches Erwachen darstellt, und dessen Strophen mit dem Anrufe schließen: „Bleibe bei uns, o Herr Jesu" (Blif ofs nær o Herre Jesu) der, an die Rede der Jünger zu Emaus erinnernd als der Herr von ihnen scheiden wollte, hier das omquæd bildet, und durch den die Melodie unmittelbar zu ihrem Anfangstone zurückgeführt wird. Eine vierte (406) *) entbehrt zwar des omquæd, — das ja auch keine regelmäßig bei schwedischen Volksweisen wiederkehrende Form ist und dessen Mangel bei einer Melodie ihren Ursprung noch nicht zweifelhaft macht — zeichnet sich jedoch aus bei großer Einfachheit ihrer Grundbestandtheile durch die eigenthümliche Stellung und Verschränkung derselben; Bestandtheile, deren, streng genommen nur zwei sind, während die übrigen allein als vermittelnde und schließende gelten können. Sie gehört den wenigen an, die harter Tonart sind, und der seltner vorkommenden achtzeiligen Strophenform, die hier nicht, wie bei anderen wohl, durch Zusammenlegung von je zwei Zeilen als vierzeilige gefaßt wer-

*) 406.



den kann, weil die melodischen Wendungen der einzelnen, vollkommen selbständig dastehenden Zeilen, ein solches durchweg verbietet. Nicht etwa an gleicher Stelle, in zwei gleichgegliederten Hälften, tritt übereinstimmende Betonung ein; die der ersten und zweiten Zeile kehrt nicht wieder in der fünften und sechsten, sondern in der sechsten und siebenten, die der zweiten wiederholt sich in der dritten, die demnach der siebenten übereinstimmt; beiden, der dritten wie der siebenten, folgt eine bis auf den Schluß, melodisch sich deckende Zeile — die vierte und achte — von denen jene nach der Unterquarte sich wendet, diese in den Grundton zurückleitet; und was die Betonung der fünften betrifft, so klingt die der ersten ihr zwar an, sie selbst dient jedoch nur als Einleitung der sechsten welche dieselbe unverändert wiederbringt. Diese Verflechtung ganz einfacher melodischer Wendungen hat dadurch einen eigenthümlichen Reiz, daß keine an der Stelle wiederkehrt wo wir es voraussetzen, daß sie aber dennoch diejenige wo sie erscheint als ihr gebührende bewährt. Darin bekundet sich der glückliche Wurf eines begabten Volkssängers, dem ich deshalb diese Melodie zuschreiben möchte. Eine fünfte *) (167) endlich zeigt nicht sowohl die Wiederkehr bestimmter melodischer Wendungen, als nur eine Ebenmäßigkeit in deren Fortschritte und der Art wie sie an bestimmter Stelle sich wiederholen. Sie kann, wenn wir sie näher betrachten, als eine vier- oder achtzeilige gefaßt werden, weil eine jede

*) 167.



ihrer Zeilen eine Theilung in zwei ungleiche Hälften vergönnt, wenn auch nicht fordert; scheint der innere Zusammenhang der Zeilen eine solche Theilung eher zu verbieten, so macht doch ein geringes Verweilen auf dem je vierten Tone einer jeden ihren Bau klarer und anschaulicher. Ohne Theilung hat ihre Strophe vier elfsylbige Zeilen; getheilt deren acht, je eine kürzere von vier, eine längere von sieben Sylben. Die Eigenthümlichkeit ihres Baues besteht nun darin, daß, wenn die erste, kleinere Hälfte jeder Zeile melodisch aufwärts schreitet, die zweite größere sich abwärts neigt; wenn jene dagegen von der Höhe sich niederwärts senkt, diese sich aufwärts erhebt. In drei Zeilen kehrt ein solcher Wechsel des Steigens und Fallens wieder; die vierte bringt die aufwärts gehende Wendung des Beginns der Melodie auch in gleichen Tönen wieder, und diese schließt nun, Ab- und Aufwärtsstreben wellenförmig verbindend, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Die Anschaulichkeit und Einfachheit dieses Baues, die meist schrittweise Fortbewegung der Melodie, in der weitere Tonverhältnisse nur ausnahmsweise erscheinen, und stets der leichtesten Art, giebt ihr ein gleich alterthümliches als volksmäßiges Gepräge; der in ihr vorherrschende schwermüthige Ton ist der den meisten schwedischen Volksweisen eignende; daß dieser aber nicht vollständig dem Inhalte des Liedes übereinstimmt, das die freudige Kunde der Erlösung an den im Sündenschlafe Versunkenen feiert, den eine Himmelsstimme weckt, während Berge und Thale in Lichtesglanze strahlen,*) deutet auf ein Entlehntseyn der Melodie eben wie auf ihren muthmaaßlichen Ursprung. —

*) En syndig man som låg i syndens dwala,
En himlaröst så hœrde till sig tala:
Wak upp, wak upp! hœr ordet som hug swalar,
Se, hwilket ljus beskiner berg och dalar!

Es sind in allen diesen einzelnen Fällen nur Vermuthungen die ich zu geben im Stande bin, sie sind aber nicht ohne wesentliche Unterstützung, und ihnen mangelt nur das nähere Begründetseyn durch tiefere Forschung, zu der dem Ausländer die nöthigen Voraussetzungen fehlen. Weniges nur will ich daher noch hinzufügen, ehe ich diesen Abschnitt beschließe.

Unter den noch übrigen jener 27 Melodieen finden sich keine, die durch einigermaaßen sichere Kennzeichen die Vermuthung erregen könnten, daß sie aus schwedischem Volksgesange stammten. Ein höheres Alter als den andern, werden wir denjenigen unter ihnen beimessen dürfen, die kirchlichen Tonarten angehören: Vier phrygischen — N. 139, 295, 305, 414; zweien, in denen die selten vorkommende lydische Tonart in recht bestimmtem Gepräge hervortritt, N. 29, 483. Ob diese älteren geistlichen Gesängen in der Landessprache vor der Kirchenverbesserung angehört haben, und bei späterer, reinigender Umdichtung ihrer Lieder beibehalten worden sind, bis auch diese Umdichtungen neuen Liedern Platz machten, denen endlich nur die frühere Singweise als Erinnerung an das Ursprüngliche übrig blieb; ob sie ihre Entstehung dem ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung verdanken, in welchem die altkirchliche Tonart als lebendige Grundform heiligen Gesanges noch vorwaltete, können wir nicht entscheiden. Die erste Annahme erscheint zweifelhaft, wenn es anders richtig ist, was (nach Hülphers) der Domprediger Bälter im 23. Capitel seines Werkes von Kirchenceremonien versichert: daß man zu päpstlicher Zeit zwar wohl einen und den andern geistlichen Gesang in schwedischer Sprache gehabt, als „O Gud wi lofwe dig ꝛc. En riker Man“ ꝛc. und andere, allezeit aber nur für einsame Erbauung. Denn es wäre doch zu erwarten gewesen, dabei die Bemerkung zu finden, daß diese Gesänge später, sei es in Lied oder Singweise, verändert

oder unverändert, nach der Kirchenverbesserung in den neuen Kirchengesang übergegangen seien. Wir werden also ihre Entstehung eher innerhalb des 55jährigen Zeitraums von 1530 bis 1585 zu setzen haben, dessen Grenzen das erste Erscheinen eines noch sehr dürftigen Gesangbuches in der Muttersprache bezeichnet, und die Herausgabe des vollständigsten innerhalb des 16. Jahrhunderts. N. 18. trägt in dem schwerfälligen Gange seiner dorischen Melodie und der geringen Faßlichkeit, dem mangelnden Ebenmaaße seiner Strophe (iambische Zeilen zu 12, 9, 9, 8, 9, 12, 8, 9 Sylben) das Gepräge des Entlehntseyns aus lateinischer Prosa von unmittelbar liturgischer Bestimmung; der Überrest der besprochenen Singweisen hat theils eine völlig moderne Färbung, und scheint mit freien geistlichen Dichtungen der neuern Zeit zugleich entstanden, theils ist er von geringerer Bedeutung, und ladet nicht ein zu weiterem Nachforschen.

Der schwedische Kirchengesang beruht, wie wir gesehen haben, in der Mehrzahl seiner Melodieen und Strophen auf dem deutschen, er kann aber auch, abgesehen von dieser Grundlage, einer eigenthümlichen Entwicklung sich rühmen, und läßt mindestens vermuthen, daß er, gleich jenem, auch an einheimischen Volksgesang sich gelehnt habe, wenn nicht mit Absicht und Bewußtseyn, doch aus innerem Triebe, sinniger Hinneigung zu jenen aus der Vorzeit in die Gegenwart hinüber klingenden Tönen. Dadurch steht er dem niederländischen in seinen beiden Richtungen weit voran; denn dieser lehnt sich in beiden ausschließend an Fremdes, in der einen an die deutsch-lutherischen Singweisen, in der andern an die französisch-calvinischen, und hat ein ihm eigenthümlich Angehöriges nicht hervorzubringen vermocht. Aber auch dem englischen ist er voranzustellen, der mit einer bloßen Blumenlese auf mancherlei fremden Gebieten

sich begnügt hat, um nur Gesangsformen für seine Psalmlieder zu finden; Formen, eher vielleicht Formeln zu nennen, weil sie weder als frische Blüten, lebendige Gegenbilder aus ihren Liedern erwuchsen, noch durch innerlichen nothwendigen Zusammenhang anderer mit diesen auch mehren gemeinsam werden konnten wie die deutschen; sondern weil sie eben nur durch die Nothwendigkeit gemeinsamen Singens hervorgerufen sind, und nach Willkühr angewendet werden, die allein durch das Gefühl des Angemessenen und Anständigen die ordnende Schranke findet.

XIV.

Kirchengesang im Obern Engadin (Graubünden).

Was ich über den Kirchengesang in diesem Theile der evangelischen Schweiz zu sagen weiß, beruht in soweit nicht auf eigener Anschauung, als ich ihn niemals betreten habe; wie mir denn auch ausführlichere Berichte über die dortigen kirchlichen Verhältnisse nicht bekannt sind. Die Geschichte der Reformation der Rhätischen Kirchen von Peter Dominicus Roßo da Porta, Kanzler des Kirchenraths vom Obern Engadin, giebt zwar ausführlichen Bericht über die Schicksale der Reformirten in Graubünden während des 16. bis zu der Mitte des 17. Jahrhunderts; allein ihrer kirchlichen Einrichtungen, namentlich ihres Kirchengesanges, wird darin mit keinem Worte gedacht. Wie es um die Mitte und gegen das Ende des 18. Jahrhunderts

— höher hinauf erstreckt sich meine Kenntniß nicht — mit dem geistlichen Gesange daselbst beschaffen war, entnehme ich lediglich aus zwei geistlichen Lieder- und Melodieenbüchern in sogenannter romanischer Sprache, die ich genau durchgesehen und mich mit jedem Einzelnen darin sorgfältig bekannt gemacht habe. Da sie die Melodieen in zwei- und mehrstimmigen Sätzen geben, so gewinnen wir dadurch neben unmittelbarer Anschauung derselben, und (sofern sie entlehnte ältere sind) des Verhältnisses der Gestalt, in der sie hier erscheinen, zu ihrer ursprünglichen, zugleich genaue Kunde des Standpunktes, auf welchem die kirchliche Setzkunst in jenem abgelegenen Thale bis dahin gestanden. Wenn dieser nun als ein nur niederer sich darstellt, indem wir in jenen Sätzen weder einen lebendigen Nachklang älterer Zeit wahrnehmen können, noch ein Berührtseyn von der Richtung auf das Mannichfache und Glänzende, wodurch die erste Hälfte des Jahrhunderts, aus dem beide Bücher stammen, sich auszeichnet; so haben wir den Grund davon wohl eben in jener Abgelegenheit zu suchen, die zwar in einer Zeit allgemeiner religiöser Aufregung und Begeisterung nicht zu hindern vermochte, daß die Bewohner dieses einsamen Thales in den Kreis eines größeren Gesammtlebens mit hineingezogen wurden, als aber beides allgemach erkaltete, sie wieder an der Scholle festhielt, und jeder frischen Entfaltung, wie der älteren Anschauung des Tonreiches, so der späteren, eine Schranke zu ziehen vermochte.

Dem ältesten beider Bücher fehlt das Titelblatt; dem hinten aufgedruckten zufolge wird er: Canzun spirituæla etc. gelautet haben. Wahrscheinlich erschien es im Jahre 1764; denn die ihm voranstehende zu Samada von Johann Jacob Pernisius, Vorsitzendem des Kirchenrathes im Ober-Engadin (Praeses Colloquii Engadinae superioris) ausgestellte Billigung (Ap-

probatio) lautet vom 9. Juni dieses Jahres. Ihr folgt eine fromme Zueignung an den heiligen Geist; an dieselbe schließt sich dann die Vorerinnerung an den geneigten Leser (Avvertimaint al benin lettur). Wir erfahren durch sie, daß eine Anzahl der Lieder unserer Sammlung übersetzte, aus älteren und neueren Singbüchern zusammengetragene sind; einen großen Theil aber habe Giovanni Frizzoni, Prediger zu Cellerina neu gedichtet. Die ihnen beigegebenen Singweisen habe man aus den Werken der berühmtesten älteren und neueren Tonkünstler erlesen, und diese Wahl, so wie die Durchsicht und Verbesserung des Gewählten, sei durch vier erfahrene Kenner geleitet worden: den sehr ehrwürdigen Herrn Murazan Perini, die wohlgebornen Junker Paolo de' Perini und Duriges a Planta, endlich den Magister Jan Chiaber Jan Duri, öffentlichen Notar. Der Vorerinnetung wird dann die Erklärung einiger musikalischer Zeichen angereiht, und dieser ein Glückwunsch an die Gönner und Beförderer des Werks (Augurio als promotuors della preschaint ovra); ein Buchstabenspiel mit den Namen Flori Salis, Fortunato Frizzonio, Gudains Marolan, indem die Anfangsbuchstaben der ersten, dritten, fünften rc. der ihnen geweihten assonirenden Zeilen ihre Taufnamen, die Endbuchstaben der zweiten, vierten, sechsten rc. dagegen ihre Familiennamen darstellen.

Die Lieder selbst, die nunmehr folgen, beginnen mit einem an die Kirchen (baselgias) des Obern Engadin gerichteten; dann schließen sich Morgen- und Abendgesänge an, Lieder vor und nach der Predigt; Weihnachtlieder, eingeleitet durch vorbereitende auf das Fest der Geburt des Herrn; Neujahrslieder; Gesänge für die Passionszeit, unter denen die für den Palmsonntag und Charfreitag bestimmten sich besonders hervorheben, wie unter den Osterliedern das auf den Gang des Herrn nach

Emaus im Geleite der zwei mit ihm wandelnden Jünger; Himmelfahrts- und Pfingstlieder, welche den Kreis der den Festen gewidmeten Gesänge beschließen. Nun folgen die Katechismusgesänge, wenn auch nicht unter diesem Namen ausdrücklich zusammengefaßt: von der Taufe, dem Abendmahl, der Ehe; diese letzten geben Gelegenheit, des bräutlichen Verhältnisses der Kirche zu dem Erlöser zu gedenken, dem mehrere Lieder gewidmet sind; mit zweien für die Obrigkeit und die Diener des göttlichen Wortes schließt ein erster Abschnitt.

Die den Inhalt des zweiten bildenden Gesänge lassen im Allgemeinen als Jesuslieder sich bezeichnen. Sie zeigen uns den Heiland in den mannichfachsten Beziehungen zu seiner Kirche, als das für sie geopferte Lamm, den zärtlichsten Bräutigam, sein Blut als ihren Lebenssaft, seine Liebe als ihre Seligkeit rc. So werden uns im Ganzen 163 Lieder vorübergeführt; das 164ste, als Schlußlied bezeichnet, ein Lob-, Dank- und Bittlied, krönt das Ganze, gerechtfertigt in seinen einzelnen Theilen durch prophetische, evangelische, apostolische Sprüche.

Die den Liedern beigegebenen Melodieen sind der mannichfaltigsten Art. Aus altem lateinischem Gesange stammende, wie die der Hymnen: Veni redemptor gentium etc., und Veni creator spiritus etc; aus mittelalterlichem, — In dulci jubilo etc., Dies est laetitiae etc., Resonet in laudibus etc., dessen Singweise, in zwei Hälften getheilt, für zwei besondere Lieder angewendet wird; aus dem französisch-calvinischen Psalter entlehnte; dem evangelisch-lutherischen Kirchengesange des 16. Jahrhunderts angehörende, wie die mixolydische und phrygische des lutherischen Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ rc., die der Lieder: „Es sind doch selig alle die rc. Nun freut euch lieben Christen gemein rc. Vom Himmel hoch rc. Durch Adams Fall rc. Herr Christ der einig' Gotts Sohn rc.

Allein Gott in der Höh sei Ehr ꝛc. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ ꝛc. Nun lob' mein' Seel den Herren ꝛc. Herzlich thut mich verlangen ꝛc. Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc." — und dem des siebzehnten: „Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. Was Gott thut das ist wohlgethan ꝛc. O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc. Sollt' ich meinem Gott nicht singen ꝛc. Warum sollt' ich mich denn grämen ꝛc. Jesu meine Freude ꝛc. Nun danket Alle Gott ꝛc. O Jesulein süß ꝛc. O Gott du frommer Gott ꝛc." Wenn aber auch diese Singweisen bis nahe an die Hallesche Zeit reichen, so daß die der Lieder: „Nur frisch hinein" ꝛc. (von Kongehl — Prutenio) und „Seelenbräutigam" (von Adam Drese) hier ebenfalls angetroffen werden, so findet sich doch keine, zumal der tanzhaften Melodieen des Freylinghausenschen Gesangbuches angewendet. Aus welchem Grunde man diesen vorübergegangen ist, wüßte ich nicht zu sagen. Wegen der überwiegend weltlichen Färbung vieler derselben geschah es augenscheinlich nicht, denn unsere Sammlung enthält neben den erwähnten, theils ursprünglich geistlichen, theils durch längeren kirchlichen Gebrauch und allmählige Umgestaltung geheiligten Singweisen eine noch größere Anzahl von so durchaus weltlichem Tone und selbst tanzhaftem Gepräge, daß nicht zu bezweifeln ist, daß sie beliebten Gesellschafts- und Volksliedern, selbst Tänzen, entlehnt sind. Auf den Inhalt der geistlichen Lieder, mit denen sie erscheinen, ist dabei nicht allzuviel Rücksicht genommen, so daß wir z. B. Passionslieder mit Melodieen ganz munteren, leichtfertigen Schrittes finden. Daran würden wir bereits erkennen, daß sie mit ihren Liedern nicht zugleich entstanden sind, ließe nicht schon die Vorrede uns schließen, daß wir nur erborgte, nicht lebendig gewachsene Singweisen hier erwarten durften. Wie diejenigen unter ihnen, die als weltliche sich kund geben, in wenigen Fällen nur ihrer neuen Bestimmung

entsprechen, so sind auch die geistlichen Melodieen selten, ja niemals fast, ihrer ursprünglichen zufolge verwendet, namentlich die Festmelodieen nicht zu Festgesängen; man hat sie, ohne auf ihren inneren Gehalt Rücksicht zu nehmen, hin und wieder abändernd, lediglich nach den Strophen der neuen Lieder denselben zugetheilt. Doch finden sich davon auch Ausnahmen: so ist die bekannte Weise des Passionsliedes: „O Haupt voll Blut und Wunden" zu einer Übersetzung desselben verwendet (O chiò plain d'saung e plaejas etc.), die des Liedes: „Erstanden ist der heilig' Christ" einer Übertragung desselben angeeignet (Nos Segner Crist' ais resüstò etc.). Nur ein geringer Theil der Tonsätze, mit denen sie erscheinen (37), ist vierstimmig; die Mehrzahl derselben (34) ist über Melodieen des deutschen evangelischen Kirchengesanges gearbeitet, und drei allein geben Behandlungen weltlicher. Die zahlreichsten unter allen (89) sind die dreistimmigen, darunter 19 über geistliche und 70 über weltliche Weisen; der zweistimmigen ist nur einer mehr als der vierstimmigen (38), wogegen die meisten (25) unter ihnen über geistliche und etwa deren Hälfte (13) über weltliche Singweisen gefertigt sind. In dem melodischen Fortschritte der geistlichen finden sich wenige, geringe Abweichungen von ihrer Urgestalt, auch ist der dreitheilige Takt, wo er dieser eignet, in den meisten Fällen beibehalten, wie z. E. bei den Melodieen: „Allein Gott in der Höh sei Ehr ꝛc. Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc. Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc." Der rhythmische Wechsel dagegen ist meist mit geradem Takte vertauscht, oder auch mit dreitheiligem, wo dieser überwiegend hervortrat in jener eigenthümlichen Form, wie in der Weise: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend" ꝛc. Nur in einem einzigen Falle ist er beibehalten, in der Melodie des 42sten der calvinischen Psalme (Ainsi qu'on oyt le cerf bruire), die hier

einem Trostliede in Trübsal angeeignet ist (O chaer' orma, voust aunch' uossa con tieu laed continuaer etc.). Die entlehnten geistlichen Weisen sind durchgängig ganz einfach gesetzt, und der Hauptgesang ist überall in den Sopran gelegt, den jedoch die zweite Stimme so oft überschreitet, daß er dadurch unkenntlich wird. Ein einziger Satz für das Neujahrsfest, zu einem Liede über den Namen Jesu, ist „Fuga" überschrieben: wir erkennen ihn leicht als offenen, dreistimmigen Canon im Einklange, von drei Gliedern zu vier Takten, bei welchem die zweite Stimme nach eben so langem Schweigen, die dritte nach verdoppeltem eintritt.

Der Satz selbst ist bei fast allen Melodieen des ganzen Buches unrein und fehlerhaft, die Harmonie, der nicht selten die bezeichnende Terz fehlt, dürftig und hohl. Von der Kennerschaft des ehrwürdigen Geistlichen, des gelehrten Magisters, der beiden wohlgebornen Junker, deren Vorsorge für die Melodieen die Vorrede unseres Buches rühmt, können wir demnach nicht eben eine günstige Voraussetzung gewinnen. Woher sie das Zusammengetragene geschöpft, wüßten wir eben so wenig anzugeben; im Allgemeinen macht es ungefähr denselben Eindruck, wie das für das benachbarte St. Gallen von Caspar Zollicofer (1738) in seiner „himmeldurchschallenden Gebät-Musik himmlisch gesinnter Seelen" Zusammengestellte, mit dem es gleiche Gebrechen theilt. *) Doch bleibt es auffallend, daß

*) Zu dieser Sammlung erschien 2 Jahre später (1740) ein Anhang, unter dem Titel: „Wohlriechendes Musikalisches Rauch-Werk in gülbener Glaubens-Schalen, auf dem Hertzens-Altar angezündet durch Feuer vom Himmel, zum lieblichen Geruch dem Herrn. In 300 vortrefflichen Gebet-Liedern als so viel Himmel-aufsteigenden heiligen Andachts-Flammen, auf alle Tage im Jahr, und bey mancherley Vorkommenheiten, wie auch insonderheit auf Reisen zu Wasser und Land zu gebrauchen zum Preiß Gottes; Mit anmuthigen Melodieen und einem richtig gezeichneten General-Baß, in

die einzelnen Singstimmen, für sich betrachtet, einen guten Fluß und inneren melodischen Zusammenhang haben, wenn sie auch im Miteinanderklingen dem Ohre keine gefällige Harmonie gewähren, ja, durch gehäufte, widerwärtige Octaven- und Quintenfortschreitungen, Queerstände &c. ihm höchst lästig fallen. Man möchte aus jener einseitigen Vorsorge für die melodische Führung der Stimmen und ihre Ausführbarkeit, den Schluß ziehen, die Kirchen des Obern Engadin hätten der Sitte der Züricher und Baseler Gemeinen sich angeschlossen, von denen die Melodieen des Lobwasserschen Psalters nach den beibehaltenen Tonsätzen Goudimels noch bis in neuere Zeit vierstimmig gesungen wurden; diesen seien sie nachgefolgt, wenn auch nicht in der Wahl des Gesungenen, doch in der Art der Ausführung; daher rühre die vorwaltende Rücksicht auf Sangbarkeit und Fluß

---

dieses bequeme Format gebracht, damit es dem großen schönen und wohlfeilen Gesang-Gebät-Buch der 1000 Liedern könne angebunden werden. Herausgegeben auf vielfältiges Verlangen von Caspar Zollicofer, p. t. Diacon der Gemeinde zu St. Leonhard. Gedruckt im Jahr MDCCXL." Für die 300 Lieder dieses Buches, von denen jedoch die Mehrzahl in nur einzeln stehenden Strophen besteht, wird die geringe Zahl von 22 Melodieen gegeben: 7 vierstimmige (N. 42 [mit Begleitung zweier Clarinen] 47, 57, 83, 171, 200, 293); 15 dreistimmige, unter ihnen 10 mit einem besonderen Generalbasse, während die als solche sonst bezeichnete Stimme zugleich Grundstimme ist: (45, 48, 69, 108, 116, 130, 158, 186, 215, 229) die fünf anderen ohne denselben (244, 246, 274, 283, 286). Ein großer Theil dieser Melodieen ist geschmacklos, und selbst falsch betont. — Becker, in seiner Schrift „die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen" S. 44. nennt als erneuerte Auflagen dieser, und der im Texte erwähnten Schrift zwei in der K. K. Hofbibliothek zu Wien befindliche Werke: „Neu vermehrte Geistliche Seelen-Music" (St. Gallen 1753, in 9. Auflage) und „Geistliche, liebliche Lieder zum Lobe Gottes und zur Vermehrung der geistlichen Seelen-Musick" &c. Ebd. 1744. Ich kenne diese Werke nicht aus eigener Anschauung, und so überzeugt ich bin, daß sie ähnlicher Art sind mit den 1738 und 1740 erschienenen, so möchte ich sie doch nicht ohne Weiteres als spätere Auflagen derselben betrachten. So viel ist gewiß, daß Sammlungen solcher Art damals vielen Beifall fanden, und oft aufgelegt wurden.

der einzelnen Stimmen, selbst bis zur Vernachlässigung der Harmonie, wie denn ein Vorwalten ähnlicher Art schon in den sonst regelrechten und tadellosen Sätzen des erwähnten niederländischen Meisters nicht zu verkennen sei. Diese Voraussetzung (des mehrstimmigen Vortrages durch die Gemeine) würde dann freilich auf die entlehnten älteren geistlichen Weisen zu beschränken seyn, und höchstens auf diejenigen mit ausgedehnt werden dürfen, welche das Gepräge einfacher Volksmelodieen tragen. Dadurch würde dann wiederum eine zweite Vermuthung entstehen, daß nämlich die anderen, für ihren Vortrag größere Kehlfertigkeit erheischenden Tonsätze, sei es wegen der darin vorkommenden Melismen, Triolen rc. oder wegen ausgedehnteren, zu ungewöhnlicher Höhe sich aufschwingenden Stimmumfanges, von mehr beschulten Gemeinegliedern als Chorgesang ausgeführt worden seien, und zu besonderem Schmucke des Gottesdienstes gereicht hätten. Diese Voraussetzungen und Vermuthungen lassen wir vorläufig dahingestellt seyn; wir werden auf sie zurückkommen, wenn wir zuvor erst der zweiten unserer Lieder- und Melodieensammlungen näher getreten seyn werden, die uns noch gewichtigere Thatsachen zur Entscheidung der aus dem bereits Angeführten sich ergebenden Frage darbieten wird.

Sie ist im Jahre 1789 zu Cellerina im Obern Engadin bei Giuseppe Bisatzi erschienen, und führt den Titel: „Zeugniß von der erstaunenswürdigen Liebe Jesu Christi gegen die sündigen Menschen. Für Gesang in Reime gebracht durch Johann Baptist Frizzoni."*) Dem Titel folgen zwei Empfehlungen des

*) Testimoniaunza dall' amur stupenda da Gesu Cristo vers pchiaduors umauns. Pèr gnir cantœda in verss missa da Giovanni Gio. Batt. Frizzoni V. D. M. Stampô in Cellerina da Giuseppe Bisatzi. MDCCLXXXIX.

Werkes ohne Tages- und Jahresangabe, von den Pastoren zu Samada und Zuz, Jacob Pernice und Martin Donz; eine Bekräftigung derselben durch die Mitglieder des Kirchenraths (colloquii) des Oberen Engadin; eine Zueignung des Werkes an den wahren und lebendigen Gott und ewigen himmlischen Priester (Vair e vivaint Dieu et etern Bap Celestiael) wie sie sich allein zieme für ein Buch, das keinen andern Zweck habe, als Jesum Christum zu feiern, und seine unvergleichliche, ruhmwürdige, ewige Herrlichkeit zu erheben; glückwünschende Gedichte an die Gönner des Werkes Giovanni Antonio Frizzoni und Andrea Soldan, ein Spiel mit den Buchstaben ihrer Namen zeigend, wie in dem zuvor besprochenen Buche; endlich ein Lied an die Kirche zu Cellerina. An diese schließt sich nun zunächst ein längeres Lied von 170 Strophen, in 10 Abschnitte mit eben so viel eigenen Melodieen getheilt; Abschnitte, deren erster das Leben Jesu von seiner Empfängniß und Geburt bis zu seiner Verklärung betrachtet, drei folgende das Erwägen der Zeit von dieser bis zu seinem Leiden, und dieses selber, sich als Aufgabe stellten: sodann je einer seinem Begräbnisse, seiner Auferstehung, Himmelfahrt, der Ausgießung des h. Geistes, Christi ewigem Richteramte gewidmet ist, endlich der letzte aus allem Diesem eine Nutzanwendung zieht. Nun reiht sich ein Kranz zahlreicher Lieder an über die Wunder des Herrn, seine ewige, erlösende Liebe, seine heilsame Lehre, über die Zeugnisse von ihm, mit welchem Allem der erste Abschnitt der Gesänge beschlossen wird. Der folgende zeigt wiederum eine Anordnung, ähnlich der in dem so eben besprochenen, früheren Liederbuche. Zuerst erscheinen die Festlieder — eine Vorbereitung auf das Fest der Geburt des Herrn, dann Weihnacht-, Neujahr-, Passionsgesänge (mit besonderem Hervorheben des Charfreitags), Oster-, Himmelfahrts-, Pfingstlieder — die Katechismusgesänge, von der Taufe,

Lieder vor und nach dem h. Abendmahle, von der Ehe, Hochzeitgesänge —; Buß-, Lob- und Danklieder; Gesänge einer bedürftigen, nach Gnade dürstenden Seele; von der besten Form des Gebetes; endlich die Jesuslieder, in denen der Erlöser in den mannichfaltigsten Beziehungen zu der Seele dargestellt wird.

Wiederum sind es im Ganzen 163 Lieder wie in jenem ersten Buche, 45 mit vierstimmigen, 106 mit dreistimmigen, 12 mit zweistimmigen Melodieen, und eben so finden wir, wie in jenem ersten Buche, Singweisen geistlichen Ursprunges (oder doch Gepräges), aus französisch-calvinischem, deutsch-evangelischem Kirchengesange entlehnt, aus unbekannten Quellen geschöpft, vielleicht für das Werkchen neu erfundene, worüber wir in diesem selber vergebens nach Aufschluß forschen — und ihnen gegenüber jene weltlichen, leicht, munter, selbst tanzhaft daherschreitenden, dem Inhalte ihrer Lieder wenig entsprechenden. Auch der Tonsatz dieser Melodieen gleicht darin dem der früheren Sammlung, daß die älteren geistlichen, hier zunächst dem 16. Jahrhunderte entlehnten Singweisen: „An Wasserflüssen Babylon rc. Wenn mein Stündlein vorhanden ist rc. Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt rc. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn rc. Es sind doch selig alle die rc. Ach Gott vom Himmel sieh darein (die hypophrygische) rc. Aus tiefer Noth (die ionische) rc. Vater unser im Himmelreich rc. Chantez gayement (Psalm 81)“ und andere — durchaus ganz einfach, Ton gegen Ton, behandelt sind. Ein wesentlicher Unterschied jedoch beruht darin, daß von 39 Melodieen dieser Art unter jenen 45 vierstimmigen, (von denen 6 nur weltliches Gepräge tragen), ihrer 30, die überwiegende Mehrzahl, die Melodie im Tenor, einer Mittelstimme, zeigen, hier also 22 Jahr nach dem Erscheinen jener älteren Sammlung auf eine Setzweise zurückgegangen

wird, die zwar um den Beginn der Kirchenverbesserung die herrschende war, gegen das Ende des 16. Jahrhunderts aber schon aufgehört hatte es zu seyn, namentlich um die Zeit wo Cellerina erst von der römischen Kirche sich lossagte (1584) und zu der gereinigten Lehre sich bekannte. Woher diese Rückkehr zu einer älteren, für den Gemeinegesang offenbar unpassenden Gewohnheit, wofür man selbst in der Schweiz, namentlich zu Basel, nach dem Zeugnisse der von Samuel Marschall daselbst neu gesetzten Psalmweisen sie längst erkannt hatte? Woher insonderheit die so späte Wiederaufnahme einer solchen Setzweise, nachdem man früher bereits diejenige angenommen hatte, die bis zu unseren Tagen die allgemein herrschende geblieben ist?

Mit Bestimmtheit hierauf zu antworten, fällt schwer, ja unmöglich, da uns alle älteren Denkmale fehlen, aus denen wir eine Anschauung der allmähligen Entwicklung des kirchlichen Gemeinegesanges in den einzelnen Theilen Graubündens schöpfen könnten. Ja es ist zu vermuthen, daß dergleichen überall nicht mehr vorhanden sind, da eben Rhätien seit der Kirchenverbesserung bis nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Schauplatz von Verfolgungen wegen evangelischen Bekenntnisses und von den erbittertsten Glaubenskämpfen mit wechselndem Siege und Unterliegen gewesen ist; Kämpfe, während welcher dergleichen Denkmale von den Gegnern oft absichtlich zerstört, mindestens der Zerstörung leicht preisgegeben werden. Bei dieser Sachlage bleibt uns nur eine Vermuthung übrig, und diese führt uns abermals zurück auf jene frühere, die wir bei Gelegenheit des Singebuches von 1764 aussprachen.

Es ist nämlich mit Recht vorauszusetzen, daß als die Gemeinen Graubündens von der römischen Kirche abfielen, und der evangelischen Lehre sich zuwendeten, sie in ihrem Kirchengesange an dasjenige sich hielten, was seit der Kirchenverbesse-

rung in Deutschland, dem eigentlichen Heerde derselben, auf diesem Gebiete erblüht war. Beide zuvor besprochene Melodieenbücher legen davon das bestimmteste Zeugniß ab. Jene älteren Lieder nun und deren Singweisen bildeten den Kern ihres Gemeinegesanges, der jedoch während der Zeit der Verfolgung und des Kampfes, die eine jede freiere Entwicklung der Kunst hinderte, keine neuen Schößlinge trieb. Man begnügte sich ihn zu hüten, in den Tagen der Zerstörung ihn für die des Friedens als einen Schatz möglichst zu bewahren; und war dieß glücklich gelungen, so hatte er dadurch nur größeren Werth gewonnen und man hielt um so fester an der Form, unter der man ihn zuerst erworben hatte, an dem einfachen vierstimmigen Tonsatze, wie er seit der Mitte des Jahrhunderts allgemeiner üblich geworden war, wo die evangelische Lehre in jenem südöstlichen Theile der Schweiz sich zu verbreiten begonnen, wie denn seitdem auch die Verlegung des Hauptgesanges in die Oberstimme sich mehr ausgebreitet hatte. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, während friedlicher Tage, machte der Drang nach reicherem Erwerbe sich geltend, und man eignete sich allgemach die seit jenem Zeitpunkte entstandenen, oder allgemeiner in das Volk übergegangenen geistlichen Weisen an, hielt auch wohl eine Nachlese unter den älteren, nun erst bekannter gewordenen Melodieen. Dabei ist es aber merkwürdig, daß nach dem Zeugnisse unserer älteren Sammlung von 1764 nur wenige der aufgenommenen Weisen des 17. Jahrhunderts in vierstimmigem Satze erscheinen — nur 3, die den Liedern: „O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc. Nun danket alle Gott ꝛc. Auf meinen lieben Gott“ ꝛc. entlehnten — während die übrigen nur mit einem Grundbasse, seltener in dreistimmigem Satze vorkommen, wie denn auch der bei einzelnen älteren Melodieen ausnahmsweise vorkommende drei- und zweistimmige Satz auf spätere Aufnahme

schließen läßt.*) Es scheint, man habe die früher in Gebrauch gewesenen vor den übrigen durch die reichere Stimmenfülle auszeichnen wollen, und sei nur in wenigen Fällen davon abgewichen.

Wäre nun das Melodieenbuch von 1789 eine spätere, etwa nur vermehrte und geläuterte Ausgabe des älteren von 1764, so gewännen wir dadurch ein erhebliches Gewicht für unsere Vermuthung, sofern der Tonsatz jener ursprünglich in Gebrauch gekommenen Singweisen in beiden sich unverändert wiederfände. Allein das jüngere ist ein ganz selbständiges Werk, es hat mit dem früheren auch nicht ein einziges Lied gemein, und soviel ich finden konnte nur zwei Melodieen, giebt aber noch mehre ältere Weisen, die das frühere nicht hatte, und in Tonsätzen, deren ganzes Gepräge die Überzeugung gewährt, daß sie nicht erst in der Zeit entstanden, wo das Buch erschien. Dennoch gewährt dasselbe eine Spur, die wiederum auf unsere Annahme hinweis't; eben in jenen zwei Melodieen die es mit dem älteren theilt, wenn auch zu anderen Liedern. Es sind die ursprünglich den nachgebildeten Psalmen angehörenden: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (Ps. 12) — die hypophrygische desselben nämlich — und: „Es sind doch selig alle die“ (Ps. 119). Bei ihnen findet sich eine merkwürdige Übereinstimmung der Tonsätze: bei der zuerst genannten, wo der Hauptgesang ausnahmsweise in die Oberstimme gelegt ist, eine durchgängige, bei der letzterwähnten zwar eine Abweichung, jedoch nur in der Stellung die jenem angewiesen worden, indem er von dem Tenor geführt wird; die begleitenden Stimmen sind dieselben in beiden

*) Die Melodieen der Lieder: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr rc. Vom Himmel hoch, da komm' ich her rc. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ“ rc. werden in dreistimmigem Satze gegeben, die des alten Hymnus „Veni redemptor gentium“ nur in zweistimmigem.

Büchern. Diese abweichende Stellung möchten wir aus dem Bestreben erklären, mit der ältesten evangelischen Kirche der Schweiz, der zu Zürich, in der Form des Gesungenen, wenn auch nicht in diesem selbst, sich in Übereinstimmung zu setzen; denn in Zürich waren die Psalmen Marots und Beza's nach Lobwassers Übertragung eingeführt, mit den für den Gesang der Gemeine beibehaltenen Tonsätzen Goudimels über ihre Melodieen, die in denselben mit wenigen Ausnahmen immer dem Tenor zugetheilt sind. Ein Anschluß an diese Form des Tonsatzes die auch die älteste in der evangelisch-lutherischen Kirche gewesen, — oder wollen wir lieber sagen, ein Zurückgehen auf dieselbe, — hatte aber keine Schwierigkeit, weil dadurch nicht einmal die Umarbeitung der herkömmlichen Tonsätze nöthig wurde. Denn mit wenigen Ausnahmen bedurfte es nur einer Umstellung der Hauptmelodie, ihrer Versetzung in die Tenorstimme; die zweite Stimme, welche durch ein solches Verfahren zur ersten wurde, bewegte sich in den allermeisten Fällen schon in dem Umfange des Soprans, ja, die melodieführende Oberstimme wurde von ihr häufig überschritten und verdunkelt. Wo aber einmal eine Ausnahme stattfand — wie z. B. bei der Melodie des fünften Liedes, unserer älteren Sammlung (**Immanuel vair Dieu et Hom**), in der wir die Weise des lutherischen Liedes: „Nun freut euch liebe Christeng'mein" erkennen — da war um so weniger Bedenken vorhanden, den ursprünglichen Tonsatz fortbestehen zu lassen, als ja auch in Goudimels Behandlungen der Psalmlieder, wenn gleich selten (in 17 Fällen unter 151), von dem Grundsatze abgewichen war, den Hauptgesang jederzeit durch die Tenorstimme führen zu lassen.

Fassen wir nun noch einmal unsere Gründe zusammen für die Annahme des mehrstimmigen Vortrages der Melodieen

unserer beiden Singebücher durch die Gemeine, indem wir an geeigneter Stelle sie noch durch neue, im Verlaufe eines solchen zusammenfassenden Vortrages sich ergebende unterstützen. Daß beide Bücher zu kirchlichem, nicht blos zu häuslichem Gebrauche bestimmt gewesen, zeigt ihre ganze Einrichtung; denn wollten wir auch absehen davon, daß beide den Festen des Kirchenjahres, ja, auch den Vorlesungen biblischer Abschnitte im Laufe desselben sich anschließen, so deutet doch vieles Andere noch, zumal in der älteren Sammlung, auf Gebrauch bei dem Gottesdienste, wie die Lieder vor und nach der Predigt, vor und nach dem h. Abendmahle, und Anderes. In der Empfehlung und Billigung des späteren Singebuches durch den Vorsitzenden des Kirchenraths für das Obere Engadin, wird sogar ausdrücklich gesagt, daß die darin enthaltenen Gesänge bestimmt seien, im engeren Kreise wie öffentlich zu Gottes Lobe gesungen zu werden (Las preschaintas canzuns, chi haun per scopo da decantaer taunt privatamæng có pubblicamaing il Lôd da Dieu etc.). Es ist keine Veranlassung vorhanden, das spätere Singebuch deshalb für ein das frühere ausschließendes anzusehen, weil es mit ihm nur in zwei Singweisen und ihren Tonsätzen, aber keinem einzigen Liede zusammentrifft, eine viel größere vielmehr waltet für die Annahme ob, dasselbe als dessen Ergänzung zu betrachten, etwa gleich dem 1714 erschienenen zweiten Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches in dem Verhältnisse zu dem zehn Jahre früher herausgegebenen ersten. Beide Bücher erschienen aber zu einer Zeit — nach der Mitte des 18. Jahrhunderts — wo die geistlichen Gesangbücher lange schon aufgehört hatten, zugleich Melodieenbücher zu seyn, etwa mit Ausnahme des 1741 und 1771 zusammengedruckten und neu aufgelegten Halleschen, dessen wir so eben gedachten; zu einer Zeit wo Lieder- und Choralmelodieenbuch vielmehr auf das Bestimm-

teste sich getrennt hatten. Beide geben aber gegen diesen allgemein gewordenen Gebrauch nicht allein ihren Liedern Melodieen mit, sondern auch Tonsätze, deren es gar nicht bedurft hätte, wenn nicht ein allgemeiner kirchlicher Gebrauch von denselben hätte gemacht werden sollen, wie denn auch deren Beigabe, ohne eine solche Voraussetzung, nur Raumverschwendung gewesen wäre und nutzlose Vertheuerung der Bücher zur Folge gehabt hätte. Bei diesen Tonsätzen ist vorzugsweise Bedacht genommen auf leichte Ausführbarkeit der einzelnen Stimmen, selbst bis zur Vernachlässigung der Reinheit des Satzes. Endlich giebt aber auch die älteste und vornehmste evangelische Kirche der Schweiz — oder sollen wir sagen, sie gab damals — das Beispiel mehrstimmigen Gemeinegesanges; und die Voraussetzung, daß man ihr sich habe anschließen wollen, gewinnt dadurch größere Bekräftigung, daß man eine frühere Art des Vortrages bei welcher der Hauptgesang durch die Oberstimme geführt wurde; später, nach dem Vorbilde der in der Kirche zu Zürich für den Gemeinegesang bestimmten Tonsätze, mit jener älteren vertauschte, welche die Melodie zumeist dem Tenore anwies; was um so leichter geschehen konnte als es dabei nur einer Umstellung der bisher üblichen Tonsätze bedurfte, ohne an den herkömmlichen Harmonieen etwas ändern zu müssen.

Damit könnten wir annehmen, unsere Voraussetzung in Rücksicht der ursprünglich geistlichen, oder in früherer Zeit schon kirchlich gewordenen Singweisen unserer beiden mehrstimmigen Melodieenbücher gerechtfertigt zu haben. Was nun die ihnen gegenüberstehenden, einen durchaus weltlichen Ton anschlagenden betrifft, so sind sie unzweifelhaft eine Beigabe späterer Zeit; dem in ihnen vorwaltenden Gepräge nach dürften sie kaum in eine frühere zu setzen seyn, als die letzten 25 Jahre des sieb-

zehnten Jahrhunderts. Nicht ohne Grund wäre vorauszusetzen, daß jenes schon erwähnte, 1738 zu St. Gallen erschienene geistl. Singebuch Caspar Zollicofers zu ihrer Zusammenstellung mit jenen älteren Melodieen Veranlassung gegeben habe, wodurch die eben ausgesprochene Annahme wegen der Zeit ihres Entstehens nicht ausgeschlossen wird, da Zollicofer zufolge der Angabe seiner Quellen, auch ältere und neuere Tonsätze mehr weltlichen Gepräges zusammengestellt hat. Ist nun dieser spätere Theil unserer Singebücher in der That dazu bestimmt gewesen, als Chorgesang von den mehr im Gesange beschulten Gemeinegliedern ausgeführt zu werden, oder ist er es eben, dessen Gebrauch auf einen engeren Kreis sich beschränken sollte? So viel ist gewiß: Älteres und Späteres steht in unseren Sammlungen als solches sich nicht gegenüber, beides ist mit einander vermischt, die Abtheilungen gründen sich nicht auf die Zeit des Entstehens der Melodieen und der Lieder, sondern auf die Gegenstände und die Bestimmung dieser letzten, und in Art und Ort des Gebrauches der Singweisen ist kein Unterschied gemacht. In dem späteren Singebuche, eben wie in dem früheren, tritt auch jene Rücksicht heraus auf Faßlichkeit und melodischen Zusammenhang der einzelnen Singstimmen, wodurch deren Ausführung wesentlich erleichtert und so auf ihren Vortrag durch Alle, je nach Beschaffenheit ihres Stimmumfanges gedeutet wird. Freilich wird über eine solche Vorsorge sehr häufig die Rücksicht auf Reinheit des Satzes und Fülle wie Bedeutsamkeit der Harmonie hintangesetzt; doch ist hier auf jene erste mehr Bedacht genommen, fehlerhafte Fortschreitungen erscheinen seltener, nur hin und wieder begegnet uns ein gegen alle Regeln des Wohlklanges verstoßender, aller bessernden Versuche spottender Tonsatz. Es ist daher die Annahme nicht auszuschließen, daß soweit Umfang und Beschaffenheit der

einzelnen Stimmen dieser zweiten Art von Tonsätzen es zugelassen habe, auch sie allgemeinem Gebrauche bestimmt gewesen, ein Unterschied aber nur bei denjenigen stattgefunden habe, die (wie die meisten zweistimmigen dieser Art) für beschultere Stimmen größeren Tonumfanges berechnet gewesen, also auch nur von solchen als eine Art Chor- und Einzelgesang in der Kirche hätten ausgeführt werden können.

Fragen wir aber, ob ein dergleichen mehrstimmiges Singen der Gemeine bei dem Gottesdienste zweckmäßig, ja nachahmenswerth sei, ob es als höhere Stufe des allgemeinen Kirchengesanges betrachtet werden könne? so ist diese Frage unbedingt zu verneinen. Eine Mehrstimmigkeit bei demselben kann überall nur da sich bilden, wo der Gebrauch der Orgel bei dem Gottesdienste grundsatzlich ausgeschlossen wird. Sie hindert aber das einmüthige Einstimmen aller Gemeineglieder in dieselbe Singweise, wodurch das Gemeingefühl so wesentlich gehoben und erhalten wird; einer jeden Altersstufe wird eine verschiedene eingeprägt, jenes lebendige Hervorrufen von dem Inhalte des Liedes bei Allen, wenn die ihnen gemeinsame Melodie ertönt, ist dadurch ausgeschlossen. Die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes in ihrer Anwendung auf liedhafte Singweisen wird dadurch auf eine bestimmte Stufe der Entwicklung festgebannt, ihre hohe Bedeutung als harmonische Entfaltung kann sie dabei nimmer erreichen, weil die einseitige Vorsorge für das Einzelne die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hindert. Würde aber auch hierin das Möglichste durch den Tonsetzer geleistet, so könnte immer doch selten nur eine selbst mäßige Kunstleistung hervorgehen, welche bei einem richtigen Verhältnisse der Singstimmen allein möglich ist, das kaum jederzeit vorausgesetzt werden kann. Und endlich: wäre selbst dieses gesichert, so würden jene anderen Vortheile immer nicht aufgewogen

werden, deren man um der Mehrstimmigkeit des allgemeinen Kirchengesanges willen sich entäußern müßte.

Mit diesen Betrachtungen, wie unsere romanisch-engadinischen Singebücher sie hervorriefen, schließen wir den Bericht über dieselben, der zwar wenig urkundlich Beglaubtes, und größtentheils nur Vermuthungen und Folgerungen bietet, doch nicht ohne eine sichere thatsachliche Grundlage, auf der ein künftiger Forscher mit mehr Erfolg, als uns bei dem Mangel an Quellen vergönnt war, an Ort und Stelle wird weiter fortbauen können.

XV.

Der Kirchengesang der Brüdergemeinen.

Der Kirchengesang der Brüdergemeinen, oder wie man sie öfter nennen hört, der Herrnhuter, hat keine Stelle gefunden in meinem Werke über den evangelischen Kirchengesang und dessen Verhältniß zu der Kunst des Tonsatzes, das nunmehr seit zwei Jahren als ein geschlossenes der Öffentlichkeit übergeben ist. Durfte es ihm vorübergehen, ohne sich einer Versäumniß schuldig zu machen? Beachtenswerth ist ohne Zweifel die Erscheinung dieser in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts hervorgetretenen christlichen Gemeinschaft. In dem Zeitraume von kaum funfzig Jahren seit ihrem Entstehen gewann sie eine unerwartete Ausdehnung, ihr Missionswesen namentlich eine erhebliche Bedeutung; mit Recht wird ihr kirchlicher Gesang

wegen seltener Übereinstimmung, hohen Grades von Wohlklang gepriesen, so daß alles Störende entfernt, alles Rohe unbedingt ausgeschlossen ist; ein Vorzug, dessen namentlich die lutherische Kirche nicht überall in deutschen Landen sich rühmen kann. Endlich enthält derselbe so manches Eigenthümliche, das eine nähere Betrachtung wohl verdient hätte, daß mit Recht gefragt werden darf, weshalb jenes Werk ihn stillschweigend zur Seite gelassen habe? Ist in demselben doch ein nicht unbedeutender Raum dem Kirchengesange der böhmisch-mährischen Brüder gegönnt, von dem der herrnhutische in gewissem Sinne als späterer, verjüngter Trieb betrachtet werden kann; war doch dessen Ausbildung im Wesentlichen schon vollendet, als der Stifter des erneuerten kirchlichen Bruderbundes aus dem Leben schied (1760), deren endlicher Abschluß aber kaum ein halbes Menschenalter nachher (1784) durch Herausgabe eines für alle Brüdergemeinen gültigen Choralbuches herbeigeführt; Alles während des Zeitraumes, den jenes, dem evangelischen Kirchengesange gewidmete Buch umfaßt; weshalb ist er demnach, wenn der Beachtung werth, doch unbeachtet geblieben?

Wohlunterstützt wie diese Frage seyn mag, die Antwort auf dieselbe ist nicht minder gerechtfertigt. Jenes Buch hatte seiner Aufgabe zufolge nur mit solchen einzelnen Gebieten geistlichen Gesanges sich zu beschäftigen, die zu dem allgemeinen evangelischen Kirchengesange in dem Verhältnisse wie des Empfangens, so des Gebens standen. Beides trat hervor bei dem Kirchengesange der böhmisch-mährischen Brüder, darum durfte er eine Stelle finden in jener umfassenden Darstellung. Der herrnhutische dagegen stand dem der größeren evangelischen Kirchengemeinschaft nur empfangend gegenüber; so manches Eigenthümliche auch aus seiner Mitte hervorgegangen seyn mag, jene hat davon Nichts sich angeeignet, noch in sich heimisch

machen können. Die Anlage jenes Werkes konnte ein Verweilen bei ihm nicht vergönnen; hier dagegen soll ihm der Raum gewährt seyn, der ihm dort versagt werden mußte.

Dem folgenden Berichte eine in das Einzelne gehende Erzählung der Lebensschicksale des Stifters der Brüdergemeine und eine Entwicklung seines wesentlichen, durchgreifenden Einflusses auf deren fernere Ausbildung voranzustellen, darf ich seit Varnhagens Darstellung der einen und des andern für überflüssig halten. Es wird genügen, an einzelne Hauptpunkte zu erinnern, um dem Vortrage über dieses einzelne Gebiet der kirchlichen Ordnungen jener Gemeinschaft, das mich hier vorzugsweise beschäftigt, dort aber nur vorübergehend betrachtet werden konnte, die nöthige Deutlichkeit und Übersichtlichkeit zu geben.

Die ersten Einwanderungen verfolgter mährischer Protestanten in die Lausitz, durch welche der Grund zu der späteren Brüdergemeine gelegt wurde, geschahen um Pfingsten des Jahres 1722, zu einer Zeit, wo eine, namentlich von der Wetterau und von Halle ausgegangene, mit dem Namen der pietistischen bezeichnete geistliche Erweckung über einen großen Theil namentlich des nordöstlichen und südwestlichen Deutschlands sich verbreitet, und wie auf Lehre und Leben, so auch auf geistliche Liederdichtung und Gesang einen sehr wesentlichen Einfluß geübt hatte. Nur vorübergehend darf ich der Einwirkung gedenken, welche die damalige Entwicklung der Tonkunst, zumal der weltlichen, ja der Bühnenmusik, auf die eigenthümliche Gestaltung der geistlichen Melodie geübt, da ich an einem andern Orte ihr eine ausführliche Darstellung gewidmet habe. Zinzendorf, der Gründer, und bei allem Wechsel der Verhältnisse stets das leitende Haupt der späteren Brüdergemeine, war unter den Eindrücken dieser kirchlichen Bewegung aufgewachsen,

in der Umgebung von Verwandten, die ihr herzlich zugethan waren; in den Jahren 1711 bis 1716 hatte er als Schüler des Pädagogiums zu Halle, unter Franke's näherer Leitung gestanden; nur ein Jahr zuvor (1710) hatte der wachsende Beifall des durch Freylinghausen, Franke's Eidam, im Sinne jener Erweckung zuerst 1704 herausgegebenen Gesangbuches eine fünfte Auflage desselben veranlaßt, und ein zweiter, ergänzender Theil desselben erschien 1714 zu Halle, während Zinzendorf dort verweilte. Mit dem Sinne, der in den Liedern jener beiden Bücher sich offenbarte, mit der Art, wie diese Dichtungen durch ihre Melodieen belebt wurden, blieb er stets einverstanden, mochte er später auch gegen manche Lehre der engeren Halleschen Genossenschaft ankämpfen. Jene Lieder und ihre Melodieen fanden demnach die Heimathsuchenden in der Kirche, der sie fortan näher treten wollten im Leben. Doch lag damals schon die Begründung einer erneuerten, eigenthümlichen Kirchengesellschaft in den Wünschen dieser mit jedem Jahre sich mehrenden Einwanderer, bei ihrer großen Anhänglichkeit an den Überlieferungen ihrer, früher gesetzlich anerkannten, dann seit dem böhmischen Kriege geächteten Verbrüderung, namentlich ihrem älteren Kirchengesange. Diesen brachten sie der damals sich nur anbahnenden, mehrere Jahre später (1727) nach mancherlei Reibungen bestimmter gegründeten Gemeinschaft hinzu; die Lieder und Weisen des ersten Jahrhunderts der lutherischen Kirche waren ihnen niemals fremd gewesen. Denn diese bildeten als Anhang einen Theil des erneuerten Gesangbuches, das ihre Vorväter im Jahre 1566 dem Kaiser Maximilian dem Zweiten gewidmet und übergeben hatten, damit er daraus erkenne, „daß die Lehre, so in ihren Kirchen bekannt und hierin verfaßt worden, Gottes Wort sei, und der rechte, einige, ewige Verstand der heiligen, allgemeinen, christlichen Kirche, worauf sie getrost

sich beriefen.“ Die in dem folgenden Jahrhundert entstandenen Lieder und Melodieen mochten freilich, während des schweren Druckes und der Verfolgung, die auf ihnen lasteten, nur spärlich zu ihnen gedrungen, ja ihnen meist unbekannt geblieben seyn; sie gelangten jedoch nunmehr auch zu dem Genusse dieses Theils der reichen Schätze der evangelischen Kirche, neben dem ihres älteren Besitzthumes und des aus der Gegenwart Hervorgegangenen. Zu jenem für sie neuen, wenn auch einer älteren Zeit entsprossenen Erwerbe gehörte eine beträchtliche Anzahl der Lieder des frommen Johann Schefler, bekannter unter dem Namen Johannes Angelus, deren Inhalt der Sinnesart so nahe verwandt war, die in der neuen Verbrüderung späterhin sich bestimmt entwickelte; Lieder, von denen wir dahingestellt seyn lassen, ob ihr Urheber sie noch als Glied der evangelischen oder schon der katholischen Kirche gedichtet habe, der bei Herausgabe seiner geistlichen Hirtenlieder er mindestens schon angehörte. Vielleicht war manches dieser Lieder für die Einwanderer nicht einmal ein neues Besitzthum, es konnte von dem benachbarten Schlesien aus, wo es entstand, seinen Weg zu ihnen gefunden haben, da man die Verbreitung geistlicher Dichtungen eines nunmehr katholischen Mannes schwerlich gehindert haben wird. Zinzendorf war von dem dichterischen Schwunge und der frommen Innigkeit dieser Lieder ungemein angezogen worden. Eine Anzahl derselben war ihm ohne Zweifel schon durch die beiden Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches während seines Aufenthaltes in Halle näher getreten; ob er deren aber bereits in zwei noch vor Feststellung der herrnhutischen Gemeineordnungen herausgegebene Liederbücher aufgenommen habe, ist mir unbekannt, da ich diese nicht gesehen habe. Das erste erschien 1725, ohne Rücksicht auf kirchlichen Gebrauch, als „Sammlung geistlicher und lieblicher Lieder“ bezeichnet, zur An-

wendung bei seinen von Vielen besuchten häuslichen Erbauungsstunden: das zweite um zwei Jahre später (1727) unter der Aufschrift: „Einfältige aber theure Wahrheiten, in einer Sammlung der deutlichsten Verse aus Liedern", der Pflege schlichten christlichen Sinnes bei Kindern und Ungelehrten gewidmet. Mit bestimmter Absicht und für einen weiteren Kreis wirkte er für Verbreitung der Lieder des Johann Angelus aber in dem letztgenannten Jahre, in welchem zuerst die herrnhutische Verbrüderung als eine nun innerlich geordnete in das Leben trat. Eine neue kirchliche Gemeinschaft zu stiften hatte bis dahin nicht in seinem Streben gelegen, vielmehr war dieses dahin gerichtet, den wahrhaft christlichen Kern einer jeden bereits bestehenden zu erforschen, von dort aus alle für gegenseitige Anerkennung zu gewinnen, einen auf der Liebe beruhenden Frieden unter ihnen anzubahnen. Jetzt erschien ihm die neu hervorgegangene Kirchengesellschaft ganz geeignet, allgemach eine gemeinsame Heimath der Erbauung für alle bisherigen Formen christlicher Gemeinschaft zu werden; konnte es doch für einen Vereinigungspunkt gelten, daß in der katholischen entstandene Lieder eines frommen Dichters noch in neuester Zeit auch der evangelischen vorzüglich werth geworden waren. In diesem Sinne und daneben auch für die ältere Kirche thätig, bearbeitete Zinzendorf eine geistliche Liedersammlung unter dem Titel eines „Christkatholischen Sing- und Betbüchleins" (1727) die von ihm dem Fürsten von Fürstenberg als kaiserlichem Principalkommissarius bei der Reichsversammlung zugeeignet wurde. Dieses von den Katholischen beifällig aufgenommene Werk enthielt eine beträchtliche Anzahl von Liedern des J. Angelus, und hat ohne Zweifel mit dahin gewirkt, ihren allgemeineren kirchlichen Gebrauch anzubahnen.

In diesen Andeutungen haben wir die Grundlagen bezeich-

net, auf denen der Kirchengesang der Gemeine zu Herrnhut beruht, den Weg, auf dem er allmählig sich bildete, die Quellen, aus denen er schöpfte. Eine genauere, auf das Einzelne eingehende Betrachtung behalten wir dem Folgenden vor; an sie wird auch der Bericht sich lehnen über alles, was jene allmählig erstarkende Verbrüderung demnächst aus ihrem neuen kirchlichen Leben eigenthümlich erzeugte. Zunächst haben wir noch einer Sammlung zu gedenken, in der Angeeignetes schon mit Selbsterzeugtem zusammengestellt ist, der nächsten Vorläuferin eines dem kirchlichen Gebrauche der neuen Gemeine gewidmeten Gesangbuches.

Diese Sammlung erschien im Jahre 1731, vier Jahre nach der ersten Feststellung der herrnhutischen Gemeineordnung, in der Buchhandlung Christian Gottfried Marche's zu Görlitz unter dem Titel: „Sammlung geistlicher und lieblicher Lieder". In der mir vorliegenden, offenbar späteren, vielleicht vermehrten, jedoch mit keiner Jahrzahl versehenen Ausgabe enthält sie mit Einschluß eines Anhanges 1416 Lieder, und unter ihnen eine Anzahl geistlicher, sowohl von Zinzendorf herrührender, als der neu gegründeten Gemeine entsprossener Dichtungen, ein Zeugniß ablegend von der auf diesem Gebiete erwachten selbständigen Thätigkeit. Dieses Buch wird durch eine „am 30. Aug. 1731 in der Herrnhuth" mit vieler Wärme geschriebene Vorrede Zinzendorfs eingeleitet, die Denen die in dem Herrn singen und spielen Freude zuvor verkündend, dahin sich ausspricht, daß bei der Herausgabe, wie bei der großen Menge von Liedern fast zu vermuthen seyn sollte, die Absicht nicht dahin gerichtet gewesen, eine bloße Sammlung von allerlei Gedichten zusammenzutragen, sondern von alten und neuen Liedern den Kern und Saft zu geben. Um dieses Versprechen als erfüllt zu bewähren, wird dann die Ordnung des Gesammtinhalts mit stetem Hinblick auf die vor-

züglichsten Lieder jedes Abschnittes geprüft und gerechtfertigt, es wird, in ähnlicher Art wie in dem Vorworte des ersten Freylinghausenschen Gesangbuches, nur mit viel größerer Ausführlichkeit, gezeigt, wie ein Theil des Ganzen aus dem andern sich entwickle, und dadurch eine Anweisung gegeben für den frommen, nützlichen Gebrauch des Buches, auf daß Niemand fernerhin dem einigen Gegenstande desselben mehr vorübergehe, Jesu, dem unter Allen Erkornen, dem Leben und Lichte der Verlornen, daß man vielmehr ihn erkennen, seine Schönheit schätzen, seine Tugend verehren, seine innige Liebe bewundern lerne. Schon aus dieser Ansprache geht deutlich hervor, daß dieses Buch nicht ein der neugegründeten Gemeine ausschließend oder doch vorzüglich gewidmetes seyn könne, daß es vielmehr einem weiteren Kreise dargeboten werde, und es kann also auch nicht als das erste eigentlich herrnhütische Gesangbuch betrachtet werden. In Bezug auf die Melodieen ist die Einrichtung des Buches noch sehr mangelhaft. Ein sogenanntes Melodieen-Register führt zunächst die Nummern derjenigen Lieder auf, deren Singweisen alte, oder doch bekannte seien; dann wird eine Anweisung gegeben, die übrigen Lieder gangbaren, oder doch leicht aufzufindenden Melodieen anzubequemen. Die Mehrzahl derselben wird auf die Singweisen der beiden Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches verwiesen, unter Angabe der Seitenzahlen, wo sie dort zu finden seien; andere sollen nur einzelnen Zeilen dieser oder älterer bekannter Melodieen sich anschließen, noch andere durch meist bedeutungslose Wiederholung einzelner Zeilen, oder auch nur Worte, ihnen angepaßt, und dadurch singbar gemacht werden; auch wird für manche wohl die Verbindung des Auf- und Abgesanges zweier Melodieen in Vorschlag gebracht, oder weltliche Gesänge angedeutet, nach denen sie zu singen seien: so Johann Angelus' Lied „Der edle Hirte, Gottes

Sohn“ (N. 17.) nach „der bon repos Aria“, oder Zinzendorfs Lied „Wie sauer scheint doch das menschliche Joch“ (395.) auf die Weise eines, durch das Anfangswort seiner ersten Zeile „aimable“ nur schwankend angedeuteten französischen Liedchens, so daß auch hier, doch nothgedrungen mehr als mit bedeutungsvoller Absicht, weltliche Töne in Anspruch genommen werden für geistlichen Inhalt, wie zumal in den früheren Zeiten der evangelischen Kirche.

Die erste Liedersammlung für gottesdienstlichen Gebrauch, angekündigt schon durch ihre Aufschrift: „Gesangbuch der Gemeine zu Herrnhut“ als der neuen Verbrüderung eigends gewidmet, erschien 1735 zu Löbau mit einer Vorrede Zinzendorfs vom 9. December 1734. Erst damals war die Möglichkeit des Hervorgehens einer solchen vollständig gegeben. Neben den allgemeinen und nothwendigsten Ordnungen waren nunmehr auch die wesentlich und eigenthümlich bezeichnenden inneren Einrichtungen der herrnhutischen Gemeine festgestellt: die s. g. Bande — Vereinigungen einzelner frommer Seelen zu gemeinschaftlicher Besprechung des Herzenszustandes; — das Stundengebet, da von vier und zwanzig Brüdern und Schwestern je einer wechselnd eine Stunde des Tages und der Nacht in einsamem Gebete verharrte, damit vor dem Herrn kein Schweigen sei, ein stetes Gebet die Herzen zu ihm erhebe; — die Abendandachten, Betrachtungen über einzelne Schriftsprüche und damit in Verbindung gebrachte Liedstrophen, deren sinnige durch die fromme Stimmung des Augenblicks hervorgerufene Verkettung diesen s. g. Singstunden ein lebendig erwecklliches Gepräge verlieh, und aus denen die Tageslosungen und die ihnen gegenüberstehenden Lehrterte hervorgingen; das Fußwaschen; die vierwöchentlichen Bettage; die Chöre, nach Lebensaltern, Geschlechtern, Verhältnissen von einander gesondert,

durch besondere, ihnen angemessene Andachten in sich geschlossen, durch allgemeine zu einem größeren Kreise vereinigt: die Chöre der Kinder, der größeren Knaben und Mädchen, der ledigen Brüder und Schwestern, der Eheleute, der Wittwer und Wittwen; die Liebesmahle und Anderes. Spätere Zweifel, ob an diesen Einrichtungen festzuhalten, ob mit Beseitigung derselben, weil die lutherische Kirche sie nicht kenne, bei den Gebräuchen dieser letztern lediglich zu verharren sei, hatten nach vorhergegangenem ernstlichem Gebete durch das Loos ihre Erledigung gefunden. Zinzendorf hatte seinen schon seit Jahren gefaßten Entschluß, in den geistlichen Stand zu treten, ausgeführt; seit dem Jahr 1734 hatte er die Überzeugung gewonnen, daß in dem Versöhnungsopfer Jesu, der heiligen Lehre von seinen Wunden und seinem Verdienste, das Einige, Allgemeine, für Jedermann in der Gemeine Nöthige zu finden sei, bei dem sie zu verharren habe. Lehre und Leben hatten darin ihren Mittelpunkt gefunden, von daher entquoll nunmehr ein neuer Born frommen Gesanges zu gemeinschaftlicher Erbauung im eigenthümlichen Sinne der Verbrüderten, und damit war die Zeit gekommen für ein Gemeinegesangbuch, für die Brüderlieder in engerem und eigentlichem Sinne.

Dieses Gesangbuch, von dem sechs Jahre später (1741) eine dritte Ausgabe unter dem Titel: „Gesangbuch der Brüdergemeinen“ erschien, enthält 972 Lieder, unter drei Hauptabschnitte, mit zahlreichen Unterabtheilungen, geordnet: von Gott; von dem Bilde Gottes, dem Menschen (1. Mos. 1, 27.); von dem Leibe Christi, der Kirche (Eph. 1, 23.). In diesem letzten Abschnitte erscheinen die Festpsalmen der Kirche, wenn auch bereits in dem ersten die Lieder von den Hauptereignissen des Lebens Christi, an welche die kirchlichen Feste sich knüpfen, als der Offenbarung Gottes in dem Erlöser angehö-

rend, ihre Stelle finden. Den Singweisen ist hier schon größere Sorgfalt zugewendet, als in dem Gesangbuche von 1731, dem s. g. Marcheschen. Es werden 152 Melodiearten namhaft gemacht, mit deren Nummern die einzelnen Lieder des Buches bezeichnet sind, die wenigen Fälle ausgenommen, wo es einer solchen Bezeichnung nicht bedurfte, weil entweder von einer nur einzelnstehenden Strophenart und Gesangsform die Rede war, oder schon die erste Liedzeile beides unzweideutig angab, oder endlich die Strophenart, weil eine neue, noch nicht festgestellt war, wo man denn bei kirchlichem Gebrauche oder in frommen Versammlungen außerhalb der Kirche mit Anbequemungen sich beholfen haben wird, geleitet durch den Liturgen und Vorsänger; wie deren auch hier, obwohl seltener als in dem Marcheschen Gesangbuche, hin und wieder angedeütet werden, und auch bis auf diesen Tag in den Brüdergemeinen noch in Gebrauch geblieben sind.

Dieses Gesangbuch stellte indeß nur eine augenblickliche Umgrenzung des Kirchengesanges der Brüder dar, nicht einen völligen Abschluß desselben; es folgten ihm vielmehr in den nächsten Jahren eine Reihe von Anhängen und Zugaben, durch die es allmählig einen bedeutend größeren, zuletzt mehr als verdoppelten, Umfang gewann. Ein erster Anhang dieser Art vermehrte die Anzahl der Lieder auf 999; ein zweiter (unter der Aufschrift: der Gemeine besondere Psalmen) auf 1041; ein dritter, vierter, fünfter, sechster, siebenter auf 1075, 1104, 1137, 1196, 1254. Dem achten ist eine Ansprache an die „liebe Gemeine des Heilandes" vorangestellt, „geschrieben am Bord des Schiffes Aletta, auf der Höhe von Uschant, am 16. April 1739" von Zinzendorf, der sich hier „der Gemeine bekannten Diener und Cantor" nennt. Er bemerkt darin, daß dieser Anhang mehrentheils aus Liedern bestehe, von Gliedern der Gemeine

gedichtet, zufolge der Verhältnisse, in denen sie von Jahr zu Jahre sich befunden hätten. So habe es kommen müssen, daß in denselben viel Besonderes, Persönliches anzutreffen sei, das weder in der Kirche noch im Hause für Jedermann sich schicke, wie denn auch die Lieder der Chöre und Reigen nicht allgemein anwendbar seien. Habe indeß ein Leser z. B. das Lied eines Heidenboten aufmerksam gelesen, den lebhaften Ausdruck des Sinnes seiner Brüder unter allen unübersehlichen Schwierigkeiten, mit denen sie gekämpft, völlig begriffen und sich angeeignet, sei mit ihnen also in herzlicher Gemeinschaft vor den Herrn gekommen, so dürfe es nicht irren, daß nun einzelne Strophen eines solchen Liedes zwar ein wahrhaft gemeinschaftlich Empfundenes ausdrückten, andere aber nur besondere Umstände berührten; um so weniger, da die Gemeine (in den Singstunden) selten ein ganzes Lied singe, sondern nur einzelne Strophen. Sei doch ein Gesangbuch immer zugleich ein Geschichtbuch; halte manch ganzer Psalm doch kein anderes Wort in sich „als den Eingang, eine Reihe Kirchengeschichte, und den Schluß." „So wollen wir (fährt er fort) in unsern Liedern immer biblischer werden." Auch sei das Erscheinen von Liedern solcher Art in Gesangbüchern nichts Ungewöhnliches, man treffe in allen dergleichen an, die nur zu gewissen Zeiten, oder für gewisse Personen und Umstände zu gebrauchen seien; „zu geschweigen (schließt er dann) daß manche Lieder, die sich gar nicht auf die Sänger appliciren lassen, in der Geistesgemeinschaft mit den Heiligen gesungen werden, als das Magnificat, das Lied Zachariä, An Wasserflüssen Babylon ꝛc. Was trotzest du, stolzer Tyrann" ꝛc. Sehr treffend und richtig ist hier der kirchliche Werth geistlicher Gelegenheitslieder entwickelt, von denen an, die, wenn auch ausgegangen von dem frommen Berührtseyn eines Einzelnen, doch zuletzt als das Gesammt-

bewußtseyn der besonderen Gemeine laut werden deren Glied derselbe ist, bis hin zu jenen heiligen Gesängen der Schrift, deren größere allgemeine Bedeutung noch durch alle Zeiten der Kirche lebendig empfunden worden ist.

Der achte Anhang mehrt die Lieder bis auf 1364; noch sechs andere werden unter dem Namen einer Zugabe ihnen beigefügt, so daß dadurch ihrer 1370 im Ganzen werden. Durch diesen Anhang, eben wie durch die früheren, geht die Einrichtung des Gesangbuches von 1735 noch fort, welcher zufolge die Lieder mit den Nummern der Melodiearten bezeichnet werden, nach denen sie zu singen sind, und die hier bis zu 156 steigen. Allein schon in dem folgenden neunten, der mit Einschluß einer Zugabe von acht Liedern die Gesammtzahl aller bis auf 1527 bringt, wird häufig davon abgewichen; zuweilen erscheinen die Zahlenangaben noch, dann statt ihrer die Anfangszeile eines auf die Melodie hinweisenden Liedes, häufig fehlt auch wohl jede Angabe. Was aber diesen Anhang besonders auszeichnet, ist das Erscheinen solcher (zumeist durch besondere Gelegenheit veranlaßter) Lieder, „die aus dem Herzen oder aus freiem Triebe des Herzens gesungen sind, ohne daß sie bei vorhergegangener Aussinnung aufgeschrieben wären", und die sich hier und in der Folge mit einem Sternchen (*) bezeichnet finden. Diese augenblicklich erfundenen Lieder durch die Schrift sogleich aufzubewahren, hatte um so weniger Schwierigkeit, als sie gewöhnlich durch den Liturgen zeilenweise der Gemeine erst laut vorgesprochen, und dann von ihr singend wiederholt wurden, dem Gedächtnisse also leicht sich einprägen konnten. In dem zehnten Anhange (1741) hört die Angabe der Melodiearten völlig auf: die Lieder wachsen an zu 1653, eine Zugabe erhöht diese Zahl bis auf 1681, und wie rüstig Zinzendorf an ihrer ferneren Mehrung gearbeitet habe, geht hervor aus seiner dem elften

Anhange voranstehenden Ansprache vom 15. October 1742, die er mit Johanan — dem Namen, den ihm die Heiden, in deren Mitte er weilte, beigelegt hatten — unterzeichnet, und „aus dem Zelte vor Wayomick, in der großen Ebene Skehantowano in Canada" an die Brüdergemeinen als „Blutwürmlein im Meere der Gnade" gerichtet hat. Er bekennt, daß seine Seele mehr mit dem Lamm als den Menschen handle; daß dieser elfte Anhang in solcher Gemüthsfassung vollends zu Stande gekommen sei; daß auch ein zwölfter schon zum größesten Theile der Vollendung entgegengehe, den er noch vor seiner zweiten Entfernung aus der Nähe der Gemeine ausgehen zu lassen wünsche, und schließt mit dem Wunsche, daß sein herzliches Lamm dieselbe doch bei diesen Liedern fühlen lassen möge, was er bei den meisten kräftig empfunden habe. Die Lieder steigen hier bis zu 1791, durch eine Zugabe wachsen sie an auf 1862; der verheißene zwölfte Anhang bringt sie auf 2156, und eine auch diesem noch beigefügte Zugabe erhöht diese Anzahl auf 2201. Nicht Gemeinelieder allein, auch förmliche Cantaten werden hier gegeben, von einem geschulten Chore vorzutragen, auch wird ein solcher Chor in Wechselgesängen häufig der Gemeine gegenübergestellt.

Ehe wir nun zu dem Theile des herrnhutischen Kirchengesanges übergehen, der vorzugsweise der Tonkunst angehörend, den Hauptgegenstand dieses Berichtes bildet, seinen Melodieen, über die wir bisher nur das Nothwendigste vorübergehend angedeutet haben, bleibt uns noch über den Geist des Liederwesens der Gemeine in flüchtigen Umrissen zu berichten, Ausführliches darüber, soweit der Kern unserer Aufgabe davon berührt wird, den geeigneten Stellen vorbehaltend. Die steigende, unruhige Hast, mit der Zinzendorf um stete Mehrung des Liederschatzes der Seinigen bemüht war; die große Leichtigkeit, womit er über

fromme innere Erfahrungen in gereimten Zeilen, selbst aus dem Stegreife, sich zu ergehen vermochte; ein merklicher Mangel an ausreichender theologischer Bildung, der bei aller wahren Frömmigkeit, gründlichen Kenntniß der wichtigsten Heilslehren, praktischem Verstande, ihn dennoch zu den seltsamsten Ansichten verleitete, die dann in seine Lieder, selbst in liturgische, der Gemeine gewidmete Gesänge übergingen, wie seine Lehre von der Mutterschaft des heiligen Geistes in sein „te matrem"; ein höchst unlauterer Geschmack, der, wo es auf Lieblingsmeinungen ankam, denen er eine hohe Wichtigkeit, eine besondere Heilskraft beimaß, gar nicht mehr unterschied, sondern selbst den rohesten Ergüssen ungelehrter Leute in der niedrigsten Sprache eine Stelle einräumte in seinen geistlichen Liedersammlungen; der Drang, durch seine Gemeindeeinrichtungen neben den kirchlichen auch das gesammte bürgerliche und Familienleben zu umfassen, ja, selbst dasjenige zum Gegenstande der Lehre und Vorschrift zu machen, was seiner Natur nach ein heiliges Geheimniß bleiben muß, wie die innigsten ehelichen Verhältnisse; das bei aller vorauszusetzenden Lauterkeit der Gesinnung dennoch scheu=, ja wir dürften sagen schamlose Aussprechen dessen, was nicht in Worte gefaßt werden darf, die, weil nur das Roheste und Niedrigste auszudrücken fähig, schon das lautere Naturgefühl verbietet, und das nun gar in Lieder gebracht, mit Gleichnissen der heiligen Schrift vermengt und scheinbar gerechtfertigt durch ganz persönliche, unhaltbare Ansichten gestützt, selbst als Gebet, Ermahnung, Bekenntniß erscheint in den Anhängen seines Gesangbuches; — alles dieses ließ innerhalb eines Zeitraumes von kaum mehr als zehn Jahren die geistliche Dichtung der Herrnhuter der bedenklichsten Entartung verfallen. Wie weit mußte die Gemeine wie ihr Stifter sich abgewichen finden von den Grundsätzen, welche dieser in seinem, dem achten Anhange

vorangestellten Vorworte ausgesprochen hatte; wie wenig waren beide nunmehr berechtigt, von der Nachwelt zu erwarten (wie es dort heißt), daß sie anerkenne, die von Bauern und Bäuerinnen verfaßten Lieder hätten doch etwas, das vor dem Heilande beugen und eine Confession erpressen könne, wie sie Matthäi am elften stehe: den Preis des Vaters, des Herrn Himmels und der Erden, daß er die tiefsten Geheimnisse des Gottesreiches den Weisen und Klugen verborgen, und sie den Unmündigen geoffenbart habe! Lieder aus der ersten Zeit der Kirchenreinigung, die der Stifter der Verbrüderung als deren Lieblingsgesänge an der angeführten Stelle nennt: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn 2c. Nun bitten wir den heiligen Geist 2c. Nun freut euch lieben Christeng'mein 2c. Ein' feste Burg" 2c. waren wahrlich in anderem Geiste gesungen, als die Mehrzahl dieser neuesten, in so maaßlosem Schwalle die späteren Anhänge überschwemmenden; und durfte man, dieser sich rühmend, wohl noch berechtigt seyn, die Hoffnung auszusprechen, wie sie mit Bezug auf jene älteren heiligen Gesänge, Zinzendorf so zuversichtlich äußert: der Heiland werde die Gemeine nicht so weit verfallen lassen, zu glauben, daß ihre Gabe bis dahin lange (sie zu Hervorbringung solcher Lieder befähige), worin sie bei der größten Einfalt des Ausdruckes unerschöpfliche Salbungsgnade spüre, so oft sie dieselben singe? Die späteren Anhänge und deren Zugaben erregten, wie es nicht fehlen konnte, bei der Mehrheit gelehrter und ungelehrter Glieder der allgemeinen evangelischen Kirche den entschiedensten Unwillen, veranlaßten die heftigsten, bittersten Ausfälle gegen die Lehren und kirchlichen Einrichtungen der Gemeine, bereiteten ihr Verdächtigungen mancher Art, deren Schuld zu tragen sie selber sich nicht verbergen konnte, so sehr dieselben auch jeder thatsachlichen Bewährung ermangelten, so ungegründet der Vorwurf war, daß

hinter scheinheiligen, frommen Geberden in ihrem Innern die schnödeste Unzucht, das tiefste Verderben sich verberge.

Die Nothwendigkeit mußte einleuchten, diesen Verirrungen ein Ziel zu setzen, nachdem sie und ihre unausbleiblichen Folgen durch den verdrießlichsten Schriftwechsel im Wege leidenschaftlicher Anklage und entrüsteter Vertheidigung in helles Licht gestellt waren. Zinzendorf und einige andere Brüder seines Jüngerhauses zu London begannen im Jahre 1751 die Ausarbeitung eines neuen Gesangbuches, in welchem unter Beseitigung des Werthlosen und Verdächtigen in dem bisher angesammelten Vorrathe, Sichtung des übrigen Theiles, und vorsichtiger Aufnahme neuer geistlicher Dichtungen Alles enthalten seyn sollte was der allgemeinen evangelischen Kirche zu wahrhafter Erbauung gereichen könne. Es erschien, in des Grafen Hausdruckerei zu London gedruckt, unter dem Titel: „Alt- und neuer Bruder-Gesang“ (bekannter unter dem Namen des Londoner Gesangbuches) in zwei Theilen, deren erster (im Herbste 1753 erschienen) 2168, der zweite (im Januar 1755 ihm nachfolgend) 1096 Lieder enthält, das Ganze also 3264, eine um mehr als tausend erhöhte Anzahl gegen den Inhalt des älteren Gesangbuches, seiner 12 Anhänge und deren Zugaben. Es sollte „allen Kindern Gottes zu verständigem Gebrauche überlassen“ seyn, „mit dem Vorbehalte einer künftigen veränderten Edition zum Gebrauche der Brüdergemeinen, da denn die gegenwärtige Sammlung vermöge der historischen Klasseneintheilung ihrer Lieder den Werth einer Liederchronik behalten werde“. An einem Auszuge der einstweilen die Stelle eines Gesangbuches der Brüdergemeine vertreten sollte, arbeitete Zinzendorf, während noch das größere Werk gedruckt wurde, und dieser erschien im Jahre 1754 noch vor jenes zweitem Theile. Während dieser Arbeit, im Jahre 1752, war sein Sohn, Chri-

stian Renatus, von dem Vater tief betrauert, heimgegangen, und dieser ehrte dessen Andenken dadurch, daß er eine Auswahl der von ihm meist über das Leiden des Herrn gedichteten Lieder in denselben aufnahm, wo sie zum erstenmale erscheinen. Dieses Buch, das von 1754 bis 1778, 24 Jahre lang, in den Brüdergemeinen in Gebrauch gewesen, und nach der ersten Ausgabe in deren noch vier erneuert worden ist (zum letztenmale 1772), liegt mir in der zweiten zu Barby 1761 erst nach Zinzendorfs Tode erschienenen vor. Es führt den Titel: „Das kleine Brüder-Gesang-Buch, in einer Harmonischen Sammlung von kurzen Liedern, Versen, Gebeten und Seufzern bestehend“, und scheidet sich in zwei Theile. Der erste enthält „die Hirten-Lieder von Bethlehem zum Gebrauch für alles, was arm, klein und gering ist“, 369 an der Zahl, in Lehrlieder, Kirchenlieder und Gebete abgetheilt; der zweite (von 370 bis 2397) „den Gesang des Reigens zu Saron“ in drei Büchern, deren erstes von der Herzenstheologie handelt, das zweite von der Kirche Gottes, das dritte „Herzens-Gespräche und Gemein-Gesang“ in sich befaßt. Über den Namen dieser Abtheilung giebt eine kurze Anmerkung näheren Bericht. „Reigen (heißt es dort) ist eine Gesellschaft die zu ihrem Vergnügen beisammen ist, auf freiem Felde zu singen und zu spielen. Es zeigt zugleich eine Pilger-idee an, daß es nicht Häuser, sondern etwa Zelte sind, Rechabiten-Hirtengesellschaften, die mit der Heerde herumziehen und wenn sie beisammen sind, einen Reigen bilden.“ Dadurch wird denn auch der Zusammenhang dieser Bezeichnung mit der des ersten Theiles einleuchtend. Das ganze Leben wird als eine Wanderung betrachtet von der Niedrigkeit hin zur Vollendung; die Seele rastet auf dieser Wallfahrt in jenen Liedern die ihr in das Bewußtseyn rufen, wie viel des Weges sie zurückgelegt hat, wie viel ihr noch zu durchmessen bleibt; sie ermun-

tern sie zum Danke für das Geleistete, rufen ihre Kraft auf für das zu Vollbringende, und da ihr diese nur von Oben kommen kann, werden sie ein Anreiz zu gläubigem Gebete, und zugleich ein kräftiger Trost durch die Hoffnung auf das ersehnte bald zu erreichende Ziel. Meist sind es nur Lieder von geringem Umfange die hier gegeben werden oder einzelne Strophen; ein Verzeichniß aller dieser, auch wo sie nur Theile jener Lieder sind, ist am Schlusse beigefügt, zu bequemerem Gebrauche des Buches bei den Singstunden. Auch ein geordnetes Melodieenregister ist demselben beigefügt dessen Singarten (hier 546) den noch jetzt gebräuchlichen übereinstimmen, während die dem früheren Gesangbuche und einem Theil der Anhänge beigefügten Zahlen damit nicht im Einklange stehen.

Erst im Jahre 1778 erschien das noch gegenwärtig in den Brüdergemeinen gebräuchliche Gesangbuch, durch das ihr Kirchengesang vollkommen geordnet wurde. Im Bewußtseyn früherer Verirrungen war man bis dahin ernstlich bemüht gewesen, auch die Brüderlehre auf den festen Grund der Schrift zurückzuführen; als Frucht dieser Bemühungen trat Spangenbergs Idea fidei fratrum an das Licht, gleichzeitig mit jenem, bereits 1773 von der obersten Behörde der Brüder, der Unitäts-Ältesten Conferenz, beschlossenen, vielfach geprüften und fünf Jahre später vollendeten Gesangbuche. Es war von Christian Gregor, damals Mitgliede jener Behörde (später, seit 1789 Bischofe) in deren Auftrage bearbeitet, und ihm folgte, sechs Jahre später (1784) das dazu gehörige, durch einen Synodalbeschluß (1782) angeordnete Choralbuch, dessen Zusammenstellung ebenfalls Gregor sich unterzog, der seit 1742 zu Herrnhut die Stelle eines Musikdirektors versehen hatte. Das Gesangbuch, nicht ferner nach größeren Abschnitten und Unterabtheilungen geordnet wie die früheren, giebt unter 60 Rubriken, deren letzte

nur ein Schlußlied enthält, 1750 Lieder; ein Nachtrag dazu deren 278 enthaltend, erschien 1806, und beide sind seitdem mehrmals aufgelegt worden, zuletzt 1824. Über das Verhältniß dieser Bücher zu den älteren von gleicher Bestimmung werden wir uns näher da aussprechen, wo die Betrachtung des dazu gehörenden Choralbuches, das uns fortan vorzüglich zu beschäftigen hat, uns dazu auffordern wird.

Vor dem Erscheinen des Choralbuches von 1784 bediente man sich bei den Brüdergemeinen (nach dem Zeugnisse der diesem Buche voranstehenden Vorrede Gregors vom 10. April jenes Jahres) einer allmählig entstandenen handschriftlichen Sammlung von Melodieen, die nach 575 Singarten (Strophengattungen) geordnet war. Wann diese Sammlung begonnen worden, wird uns nicht gesagt, unstreitig aber war bei dem Erscheinen des Gesangbuches von 1735 als des ersten, der Gemeine eigends bestimmten, der Anfang damit noch nicht gemacht, überhaupt den Melodieen nur die nothdürftigste Aufmerksamkeit erst geschenkt gewesen. Wie man um die Zeit der Herausgabe des s. g. Marcheschen Gesangbuches (1731) sich noch beholfen, wie man die neu entstehenden Lieder auf kümmerliche und gezwungene Weise vorhandenen Singweisen anbequemt habe, ist schon zuvor berichtet. Etwas weiter war man bereits gekommen in den späteren vier Jahren, doch war damals (wie erwähnt) mit jener handschriftlichen Sammlung kaum schon der Anfang gemacht; denn die in dem Gesangbuche von 1735 und dessen späteren Ausgaben enthaltenen Zahlenangaben zur Bezeichnung der Melodieen stimmen denen nicht überein die nachmals auf den Grund jener allgemein angenommen wurden. Daß man diese früheren Bezeichnungen in der Folge für ungenügend hielt, scheint daraus hervorzugehen, daß sie in dem neunten Anhange jenes Gesangbuches nur hin und

wieder noch, und meist mit beigefügter Angabe der ersten Liedzeile zur Erläuterung, angewendet werden, mit dem zehnten aber ganz verschwinden, also etwa mit dem Jahre 1742. In den Jahren 1753 und 1755 bei dem Erscheinen der beiden Theile des alten und neuen Brüder-Gesanges war die Ordnung der Singarten, wie das denselben beigegebene Melodieenregister zeigt, soweit vorgeschritten, daß 242 Arten derselben auf den Grund eines angelegten Choralbuches festgestellt waren: 1761, um die Zeit der zweiten Ausgabe des s. g. kleinen Brüdergesangbuches waren wahrscheinlich alle 575 bereits geordnet, wenn auch in dessen Melodieenregister die höchste Zahl nur bis 546 reicht. Denn dieses Buch, ein vorläufiger Auszug jenes größeren Werkes für kirchlichen Gebrauch, konnte nicht Gelegenheit geben zu vollständiger Anwendung aller Melodiearten; es ergiebt sich auf das bündigste aus den vielen beträchtlichen Lücken der Zahlenfolge derselben im Melodieenregister, unter deren Berücksichtigung der Gesammtumfang aller auf 248 zusammenschmilzt. Man behielt aber damals diese Bezeichnungen bei, an welche die Gemeine sich allgemach gewöhnt hatte in dem Zeitraume von etwa 20 Jahren, (1742—1761) den wir nach dem zuvor Gesagten hier muthmaaßend annehmen; in gleicher Weise verfuhr man auch bei dem Gesangbuche von 1778 und dem Choralbuche von 1784 (einem Auszuge aus dem früheren handschriftlichen) deren Zahlenangabe der Melodiearten die Höhe von 575 erreicht, während nur 261 davon noch in wirklichem Gebrauche waren, 314 derselben also innerhalb funfzig Jahren außer Übung gekommen seyn müssen. Mehr als die Hälfte dieser Singarten — 147 im Ganzen — befassen zwar, mit Bezug auf den heiligen Gesang der Brüdergemeine, nur eine kirchenübliche Melodieform, die übrigen dagegen oft eine bedeutende Anzahl, so daß dieser Gesangsformen im

Ganzen 472 sind zur Anwendung auf 1750 Lieder des Gesangbuches, das also in dieser Beziehung einer genügenden Mannichfaltigkeit sich rühmen darf.

Mit den Quellen dieser Singweisen verhält es sich auf ähnliche Art, wie mit denen ihrer Lieder. Eine Anzahl derselben reicht noch zurück in die ältere böhmisch-mährische Kirche, die seit der Schlacht am weißen Berge alle bürgerliche Anerkennung eingebüßt, und seitdem nur im Stillen unter hartem Mißgeschicke durch Überlieferung sich fortgepflanzt hatte; einen andern Theil hat die Brüdergemeine aus den verschiednen Zeiten der lutherischen Kirche zum Theil schon in früheren Tagen überkommen, einen bedeutenderen derselben erst seit ihrer neuen Stiftung; der katholischen verdankt sie außer denen, die der älteren Brüderkirche etwa mit dieser gemeinschaftlich waren, keine anderen; denn die wenigen des Breslauer Musikus Georg Josephi zu Liedern des Johann Angelus die in ihr heimisch wurden, während die lutherische sie verschmähte, waren zwar im Schooße der katholischen entstandene, doch nicht in ihr kirchenübliche. Endlich ist ein beträchtlicher Theil derselben seit 1735 in ihrer Mitte entstanden, theils in älterer, theils in neuerer Zeit, und diesen werden wir, nachdem wir die übrigen vorübergehend betrachtet, vorzüglich unsere Aufmerksamkeit zu widmen haben.

1) Die noch aus der älteren böhmisch-mährischen Kirche stammenden Melodieen der herrnhutischen finden sich theils schon in dem älteren von Michael Weiß 1531 „zum Jungen-Buntzel" herausgegebenen deutschen Gesangbuche jener ersten, theils in dem späteren, das im Jahre 1566 von den damaligen Vorstehern derselben dem Kaiser Maximilian II. überreicht wurde. Es sind ihrer im Ganzen 32, von denen die Mehrzahl (17) aus dem älteren geschöpft ist, der Überrest (15) aus dem späteren. Zwölf derselben, von denen die eine Hälfte aus jenem, die

andere aus diesem stammt, haben eine zweite Singweise neben sich zur Auswahl, wohl deshalb, weil die ältere nicht mehr allgemein anmuthete, man aber doch ihre völlige Beseitigung zu vermeiden wünschte. Alle diese Nebenweisen (mit Ausnahme der für das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" gegebenen die von J. Eccard [1597] herrührt) sind zufolge der Vorrede des Choralbuches von 1784 für dieses neu gesungen, und es ist dabei bemerkenswerth, daß die aus dem Singebuche von 1531 stammenden Weisen sofern sie weicher Tonart sind, allezeit eine andere aus harter gegenüber haben. Denn für Mollmelodieen, wenn gleich eigenthümlicher Art, werden wir die unter 22 m, 280 a, 428 a verzeichneten immer halten müssen, da sie offenbar phrygische sind, wenn auch das genannte Choralbuch ihren Schlußton mit der großen Unterterz begleitet. Ein Gleiches gilt von den sechs aus dem Singebuche von 1566 geschöpften Weisen neben die noch eine zweite gestellt ist; und finden wir bei zweien (275 a, 299 a) von ursprünglich harter Tonart eben wieder eine zweite aus gleicher, so dürfen wir daraus nur schließen, daß nicht sowohl die Tonart das minder Anmuthende war, als die melodischen Wendungen. Auch unter den selbständig dastehenden zwanzig Singweisen älteren Ursprungs sind elf, die größere Hälfte, harter Tonart, eine von ihnen (Art 520) mixolydisch; von der Minderzahl (9) drei phrygisch (Art 324 a, 325, 522), doch so, daß durch die harmonische Behandlung die diesem Tone beiwohnende Hinneigung zu dem Jonischen besonders hervorgehoben ist, indem zu ihrem Grund- und Schlußtone allezeit dessen große Unterterz erklingt. Mit Recht dürfen wir also, für jetzt nur in besonderer Beziehung auf die eben besprochenen Melodieen, behaupten, daß in dem herrnhutischen Kirchengesange eine Vorliebe für die harte Tonart obgewaltet habe; ein Ausspruch der sich uns

auch fernerhin bethätigen und uns zu Folgerungen berechtigen wird über den in ihm vorwaltenden Geist, deren wir uns hier vorläufig noch enthalten.*)

---

*) Melodieen des Choralbuches der Brüdergemeine vom Jahre 1784, die aus dem Kirchengesange der älteren böhmisch-mährischen Brüderkirche stammen.

I. Aus dem Gesangbuche von 1531.

1) Ohne Nebenmelodieen.

Art 2 a. Gelobt sei Gott, der unser Noth ꝛc. T. 9.
„ 5 a. Singet lieben Leut ꝛc.
(5 b. ist eine für die dritte Strophe dieses Liedes neuerfundene Weise zu dem Ch.B. von 1784.)
„ 17 a. Freu dich heut, Jerusalem ꝛc.
„ 72 a. Gottes Sohn ist kommen ꝛc. (Menschenkind, merk eben ꝛc. Ave Hierarchia etc.) T. 211.
„ 122. Den Vater dort oben ꝛc.
„ 245. Gott sah zu seiner Zeit ꝛc. (Ave rubens rosa etc.) T. 396.
„ 324 a. Komm heil. Geist, wahrer Gott ꝛc. (Urbs beata Jerusalem etc.)
„ 325. Wir glauben all' und bekennen frei ꝛc. (Omnipotens pater gentium etc.) T. 158.
„ 443. Lobsing' heut o Christenheit ꝛc. (Pange lingua etc.).
„ 510. Gebenedeit sei unser Heiland ꝛc. (Collaudemus matrem Dei etc.)
„ 522. O Vater der Barmherzigkeit, Brunn ꝛc. (Kyrie fons pietatis etc.)

2) Mit Nebenmelodieen.

„ 22 m. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. T. 69.
(Nu loben wir mit Innigkeit ꝛc.) Art 22 n. ist die später von J. Eccard [1597] neuerfundene Weise des erstgedachten Liedes.)
„ 31 a. Ach Gott man mag wohl ꝛc. (Felici peccatrici etc.)
(31 b. ist eine für das Lied: „Es wird schier der letzte Tag herkommen“ ꝛc. das mit dem obengenannten gleiche Melodie hat, für das Ch.B. von 1784 neuerfundene Weise.) T. 125.
„ 256 a. (T. 12.) b. Wunderlich' Ding' sind ergangen ꝛc.
„ 258 a. b. Lob und Preis, Danksagung ꝛc. (Modulemur die hodierna etc.) T. 5.

2) An Melodieen älterer Zeit welche die im 16. Jahrhunderte hervorgehende lutherische Kirche sich aneignete, und solchen, welche sie sodann in ihrer eigenen Mitte erzeugte, die-

---

Art 280 a. (T. 14.) b. Barmherziger, ewiger Gott ꝛc. (Angeli et Archangeli etc.)
" 428 a. b. Herr Jesu Christ, der du ganz freundlich bist ꝛc. (Adam bracht' uns den Tod ꝛc. Sanctorum meritis etc.)

II. Aus dem Gesangbuche von 1566.

1) Ohne Nebenmelodieen.

" 1. Danket dem Herrn ꝛc. T. 4.
" 9 b. Ich werd' erfreuet überaus ꝛc. (Laetatus sum etc.)
" 69. O wie sehr lieblich ꝛc. T. 173.
" 152 c. Jesu Creuz, Leiden und Pein ꝛc. (Zu dem Liede: Liebet Gott, o lieben Leut ꝛc.) T. 358.
" 184 d. Preis, Lob und Dank sei Gott dem Herrn ꝛc. T. 352.
" 264. Es hebt sich, spricht Gottes Sohn ꝛc. T. 115.
" 441. Hört die Klag' der Christenheit ꝛc. (Zu meinem Herrn alleine hin ꝛc.)
" 475. Der milde, treue Gott ꝛc. T. 372.
" 520. Gott woll'n wir loben ꝛc. (Magnus Dominus etc.) T. 449.

2) Mit Nebenmelodieen.

" 275 a. b. Christus ist auf Erd' erschienen ꝛc. (Consolator, gubernator etc.) (Ein starker Held ist kommen ꝛc.)
" 299 a. b. Ich fahr' auf, spricht Christ der Herr ꝛc. (Ascendo ad patrem etc.)
" 303 a. (T. 15.) b. Ach Gott, wie Noth ist dem Menschen sein selbst Erkenntniß ꝛc.
" 471 a. b. Laßt uns singen ꝛc.
" 474 a. b. Hochgelobet seyst du ꝛc. (O Ausgang von oben ꝛc. Ave gratiosa etc.)
" 477 a. b. Der neugeborne König ꝛc.

Außer den hier angegebenen Liedern sind allerdings noch andere, meist nur theilweise und mit Übergehung ihrer Anfangsstrophe, so daß sie nicht sogleich zu erkennen sind, aus den genannten älteren Gesangbüchern in das herrnhutische von 1778 übergegangen; die in dem Choralbuche von 1784 dazu gegebenen Melodieen sind aber nicht ihre älteren, ursprünglichen, sondern man hat diese Lieder sogleich bei ihrer Aufnahme mit neuen Melodieen versehen, weil die älteren nicht anmutheten. So hat das Lied: „Der Tag vertreibt die finstre Nacht“ (Art 1531) zwei moderne Weisen (Art 254 a. b), die erste wahrscheinlich sogleich bei seiner Aufnahme, die zweite

tet das Choralbuch von 1784 uns vier und neunzig, durchweg in moderner Fassung, ohne Rücksicht auf ihren ursprünglichen rhythmischen Bau, dessen Spuren wir eben so wenig in den aus der älteren Brüderkirche fortgepflanzten erkennen. Ausnahmsweise ist der dreitheilige Takt der Melodie des Liedes: „Nun lob' mein' Seel den Herren" rc. erhalten geblieben; ja wir finden ihn hin und wieder auf solche Weisen übertragen denen er ursprünglich nicht eignet („Nun bitten wir den heil'gen Geist rc. Warum betrübst du dich mein Herz" rc.); Fälle, die zu selten vorkommen, um eine allgemeine Folgerung daraus ziehen zu dürfen. Nirgend tritt das Bestreben hervor, das eigenthümliche Gepräge der Kirchentöne durch die Begleitung hervorzuheben, und es bleibt eine bemerkenswerthe Erscheinung daß in neuerer Zeit eben ein Organist der Brüdergemeine es war (P. Mortimer) der zuerst mit einer lebendigeren und folgereichern Ansicht dieser älteren kirchlichen Form hervortrat, und die Forschung dafür aufs Neue anregte.

3) An Singweisen des 17. Jahrhunderts giebt unser Choralbuch sechs und achtzig, von denen an, die noch als Nachklänge des 16. Jahrhunderts erscheinen, bis hin zu denen,

---

für das Ch.B. von 1784 dazu gesungen; eben auch für dieses haben die Lieder: „Ihr Auserwählten freuet euch" rc. (Art 514) und „Als Christ im Fleisch gelitten" rc. („Frohlockt und rühmt" rc. Art 316) unter Beseitigung ihrer älteren Melodieen neue erhalten. Was endlich die Melodie des Liedes: „Die Nacht ist kommen" rc. (Art 36 d) betrifft, die mit ihm allerdings zuerst in dem G.B. von 1566 erscheint, so ist deren in dem Vorangehenden deshalb nicht gedacht, weil dieses nicht ihre erste Quelle ist, dieselbe vielmehr ursprünglich eine Gesangformel für das sapphische Maaß darstellt. (Anno 1552. S. Ev. K.G. Th. I. Seite 405. 406.)

Das neben die vorstehenden Melodieenangaben gesetzte Zeichen T. mit einer daneben stehenden Zahl zeigt an, unter welcher Zahl man diese Melodieen in vierstimmiger Harmonie und ihrer ursprünglichen Gestalt in dem Werke des Herrn v. Tucher: „Melodieen des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation" rc. (Leipzig 1848) finde.

die aus dem Darmstädter Gesangbuche (1698) stammend, schon nahe Vorläufer der s. g. Halleschen darstellen. Bei der hier angegebenen Gesammtzahl haben wir jedoch die Melodieen des Georg Josephi zu Liedern des Johann Angelus nicht mit in Anschlag gebracht, welche die Brüdergemeine zugleich mit jenen sich aneignete, während die evangelische Kirche sie meist mit anderen neuen vertauscht hat, seit jene Lieder allgemeineren Eingang in ihr fanden. Nur bei diesen, ursprünglich zu ihnen gesungenen Weisen verweilen wir noch an dieser Stelle, als einem eigenthümlichen, wenn auch nicht umfangreichen Besitzthume der herrnhutischen Kirche.

4) Johann Angelus schlägt in seinen geistlichen Hirtenliedern einen Ton an, von dem Zinzendorf auf das Lebhafteste berührt wurde. Schon zuvor sahen wir, daß dieser einen nicht unbeträchtlichen Theil jener Lieder in sein Christkatholisches Singe- und Bet-Büchlein aufnahm, und es darf nicht befremden, daß er sie auch heimisch zu machen strebte in der von ihm neu gegründeten Gemeine, in der ihr Ton durch seine eigenen und der Seinigen Lieder lange noch fortklang, so wenig auch die dichterische Begabung des neuen geistlichen Sängers oder seiner Nachfolger an die des älteren reicht. Drei und vierzig dieser Lieder kamen allgemach bei der Brüdergemeine in Gebrauch, manche jedoch nur theilweise und selbst ohne ihre Anfangsstrophen, so daß genauere Bekanntschaft mit ihnen erfordert wird um sie zu erkennen in dieser ihrer veränderten Gestalt, namentlich derjenigen, in der das spätere Gesangbuch von 1778 sie giebt. So begann in dem älteren Gesangbuche das Lied: „Seid gegrüßt ihr Honiggraben“ mit seiner dritten Strophe: „Es ist zwar sonst nichts als Sünden“ rc. der sodann die 4te, 6te bis 10te, 12te, 14te, 16te, 17te folgte: in dem Gesangbuche von 1778 beginnt es mit der 5ten, etwas ver-

änderten: „Jesu, dir fall' ich zu Füßen" rc. der dann nur die 7te, 10te und 17te angereiht ist; von dem Liede: „Zeuch uns nach dir" rc. ist die letzte Strophe: „O Jesu Christ der du mir bist der Liebst' auf dieser Erden" rc. zur ersten geworden und ihr folgen dann die erste, dritte und vierte, diese letzte mit einigen Veränderungen; das Lied: „Spiegel aller Tugend" von dem das G.B. von 1735 mit Ausnahme der zweiten alle übrigen Strophen in ihrer Folge giebt, beginnt in dem von 1778 unter Beseitigung der ersten mit dieser zuvor unterdrückten Strophe: „Laß in deinen Armen Jesu mich erwarmen", und neben ihr steht dann nur die letzte, beide mit leiser Umbildung, wie ihr Zusammenhang als selbständiges Lied sie erheischte; von dem Liede: „Streuet mit Palmen ihr Schäfer und Hirten" rc. erscheinen nur die 4. und 6. Strophe, etwas verändert, und dasselbe beginnt nunmehr: „Jesu du Hoffnung all' deiner Geliebten" rc.; das Lied: „Ich liebe Gott, und zwar umsonst" rc., das von dem Gesangbuche von 1735 noch vollständig gegeben war, finden wir in dem von 1778 nur noch mit drei Strophen, der 5ten, 6ten, 7ten, und es hebt nun an: „Du mein Erlöser bists allein" rc.; ein ähnliches Verhältniß tritt hervor bei den Liedern: „Nun freut euch ihr Hirten (Menschen) mit mir" rc. „Meine Seele schwing dich auf behende" rc. („Schwing' dich auf mein Täubelein behende" rc.) welche in der älteren Liedersammlung mit allen ihren Strophen uns begegnen, in der späteren nur mit wenigen, eines selbst ohne die ursprünglich beginnende: jenes erste nämlich, das die 2. und 4. Strophe des Dichters verbindend, nunmehr mit den Worten anhebt: „O Jesu wie süße bist du" rc. während das andere, die erste und fünfte Strophe des ursprünglichen Liedes verknüpfend, zwischen beide eine ihm nicht angehörende

einschiebt, die entweder einem andern Liede Schefflers entlehnt, oder ganz neu hinzugedichtet ist. Eben dieses geschieht auch bei dem Liede: „Ich liebe dich von Herzensgrund“ ꝛc., von dem nur die 2. Strophe beibehalten ist: „O Bräutigam wie ist dein Kuß so süße meiner Seele“ ꝛc. der sodann eine andre gesellt wird: „Allein nach dir steht mein Begier“ ꝛc. die nicht von Angelus gedichtet zu seyn scheint. Von einigen Liedern ist auch wohl nur eine einzelne Strophe geblieben, eine entfernte Erinnerung an das Ganze; so von dem Liede: „O so hast du nun dein Leben“ ꝛc. allein die 10te: „Deine Wunden will ich küssen“ ꝛc.; von den Liedern: „Du zuckersüßes Himmelsbrod“ ꝛc. und „Weil ich schon seh' die güldnen Wangen“ ꝛc. die 2te jenes ersten: „Ich bin verschmacht“ ꝛc. und die 5te des andern: „Er ist mein Himmel, meine Sonne“ ꝛc. u. s. w.

Von diesen 43 Liedern — beziehungsweise Liedstrophen — haben in dem Choralbuche von 1784 nicht alle eine eigene Melodie erhalten. Unter den Singweisen die wir dort finden rühren 9 von Georg Josephi her, 14 sind aus Freylinghausens Gesangbuche entlehnt, 13 sind im Schooße der Brüdergemeine entstanden, und 6 unter diesen letzten als Nebenweisen für jene entlehnten eben erst für das Choralbuch gesungen; so daß 13 Lieder (oder Strophen) auf die Melodieen anderer verwiesen werden, und 30 ihre eigenen besitzen. Nur jene 9 des Breslauer Tonkünstlers haben uns hier zu beschäftigen; bei den als Nebenmelodieen in der Brüdergemeine entstandenen machen wir an dieser Stelle vorläufig darauf nur aufmerksam, daß auch hier bei der Mehrheit derselben (5) die Erscheinung sich wiederholt, daß einer Melodie weicher Tonart später eine neue harter entgegengesetzt ist, die vorausgesetzte Vorliebe für die harte Tonart bei der Brüdergemeine also abermals sich rechtfertigt.

Nur ein einziges evangelisches Gesang- und Melodieenbuch früherer Zeit — das Saubert-Feuerleinsche 1676, 1690 zu Nürnberg erschienene — giebt zu einigen Liedern des Johann Angelus — ihrer sieben — die ursprünglich von Georg Josephi dazu gesungenen Melodieen. *) Zwei derselben (die zu den Liedern: „Kommt heraus all' ihr Jungfrauen" ꝛc. und „Schau Braut, wie hängt dein Bräutigam" ꝛc.) finden wir in dem Choralbuche der Brüdergemeine wieder, die übrigen erhalten in diesem, fast hundert Jahre nach ihrem Entstehen, zum erstenmale ihre Stelle. **) Nur vier unter diesen scheinen ungetheilten Anklanges sich erfreut zu haben: die zu den Liedern: „Du grüner Zweig, du edles Reis ꝛc. — Singt dem Herrn, nah und

*) S. Ev. K.G. II. S. 509.

**) Verzeichniß aller Melodieen des Georg Josephi zu Joh. Angelus' Liedern in dem Choralbuche der Brüdergemeine von 1784.

1) Art 321 a. Kommt heraus all' ihr Jungfrauen ꝛc. (weicher Tonart; unter 321 b eine Nebenweise harter).
2) „ 279 a. Schau Braut wie hängt ꝛc. (weicher Tonart; 279 b eine Nebenweise harter).
3) „ 358 a. Jesu, dir fall' ich zu Füßen ꝛc. (Seid gegrüßt ihr Honiggraben ꝛc.) Nebenmelodie 358 b: beide weicher Tonart.
4) „ 7 a. Jesu ew'ge Sonne ꝛc. (Unter 7 b. c. zwei Nebenweisen, gleich der Hauptmelodie harter Tonart, für die 7te [4te] Strophe eben dieses Liedes: „Alle deine Gaben" ꝛc.)
5) „ 90 b. Du grüner Zweig, du edles Reis ꝛc. (harter Tonart).
6) „ 318 a. O Jesu, wie süße bist du ꝛc. (Nun freut euch ihr Hirten mit mir ꝛc.) 318 b. eine Nebenweise, gleich der ursprünglichen harter Tonart.
7) „ 225. Singt dem Herrn nah und fern ꝛc. harter Tonart. (Umdichtung von Angelus' Liede: „Lobt den Herrn, weit und fern" ꝛc. durch Dr. Herrnschmidt.)
8) „ 298. Jesu du Hoffnung all' deiner Geliebten ꝛc. (Streuet mit Palmen, ihr Schäfer und Hirten ꝛc.) harter Tonart.
9) „ 212. Geh auf meins Herzens Morgenstern ꝛc. weicher Tonart. (1778, unter Beseitigung dieses Liedes einer einzelnen Strophe J. Heermanns angepaßt: Eröffne mir dein freundlich Herz ꝛc. N. 342.)

fern ꝛc. — Jesu du Hoffnung all' deiner Geliebten ꝛc. — Geh auf meins Herzens Morgenstern" ꝛc. Denn die zweite und dritte derselben stehen als einzelne Strophen- und Melodieformen da, ohne Nebenweisen; die erste und vierte, obgleich älteren Strophenarten angehörend („Machs mit mir Gott nach deiner Güt ꝛc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt" ꝛc.) die bei vielen Liedern des Gesangbuches von 1778 vorkommen und für die mehre Melodieformen vorhanden sind, erschienen dennoch eben für Angelus' Lieder, selbst bei möglicher Auswahl, die am meisten geeigneten, und haben als solche sich erhalten. Bei den zwei schon in dem Saubert-Feuerleinschen Melodieenbuche aufgenommenen weicher Tonart, denen in dem der Brüdergemeine neue aus harter gegenübergestellt werden, hat wohl die Vorliebe für diese letzte den Ausschlag gegeben, und den neuen den größeren Beifall gewonnen. Bei den Liedern: „Jesu dir fall' ich zu Füßen" ꝛc. und „O Jesu wie süße bist du" ꝛc., beide nur einmal vorkommender Strophenformen, die kein anderes Lied des Gesangbuches mit ihnen theilt, und deren jeder eine neue Melodie gleicher Tonart gegenübergestellt ist, der ersten eine weicher, der zweiten eine harter, dürfen wir annehmen, daß es die melodischen Formen gewesen, die keinen dauernden, mindestens nicht allgemeinen Beifall gefunden haben. Aus dem Vorhandenseyn sogar zweier Nebenmelodieen gleicher (harter) Tonart für das Lied: „Jesu ewge Sonne" ꝛc. dürfen wir endlich keinen Rückschluß ziehen auf den größeren oder minderen Beifall den die eine oder andere gefunden, denn die beiden Nebenweisen sind nur für eine einzelne Strophe des genannten Liedes bestimmt („Alle deine Gaben" ꝛc.) und, wie es scheint, lediglich zur Auswahl, da sie einander im Ganzen sehr nahe stehen, die zweite höchstens eines etwas wärmeren Tones ist, und die Wahl der einen oder der andern, namentlich bei den Singstunden, wohl

nur durch den Zusammenhang bedingt worden ist, in den diese einzelne Strophe mit anderen ihr gegenüberstehenden durch den Liturgen gebracht wurde.

Ein großer Theil der Melodieen G. Josephi's ist durch Beseitigung nur hinüberleitender und schmückender Zwischenklänge vereinfacht, der dreitheilige Takt aber, wenn er durch eine ganze Singweise vorwaltete, beibehalten. Wo er jedoch mit geradem wechselte, — wie in den Melodieen der Lieder: „Du grüner Zweig“ rc. und „Geh auf mein's Herzens Morgenstern“ rc., in welchen der Aufgesang dreitheiligen, der Abgesang geraden Taktes ist; und: „Singt dem Herrn nah und fern“ rc., wo ein gleiches Verhältniß obwaltet, nur daß die Schlußzeile den ungeraden Takt des Aufgesanges wieder ergreift; — da ist dieser Wechsel mit durchgängig vorwaltendem geradem Takte vertauscht, und eine Vereinfachung auch dadurch erstrebt.

5) Unter den dem 18. Jahrhunderte angehörenden Melodieen des Choralbuches von 1784 stammt bei weitem die Mehrzahl, ihrer 97, aus den beiden Theilen des Freylinghausenschen Gesangbuches, diejenigen mit eingerechnet, welche dort Liedern des J. Angelus gesellt, und von daher in jenes Choralbuch aufgenommen sind. Aus anderen Quellen als diesen sind nur zehn im Ganzen geschöpft, doch mit jenen zumeist gleichen Gepräges. Erwägen wir nun, daß auch unter den dem 17. Jahrhunderte angehörenden Weisen mehre aus den letzten 25 Jahren dieses Zeitraums herrühren, namentlich aus dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 entlehnt sind; daß der sentimentale, mystisch-enthusiastische Ton, der in ihnen wiederklingt, eben so den Melodieen des G. Josephi eignet, mit einem Zusatze des Tändelnden, der auch jenen nicht fremd ist; so erscheint diese Richtung in dem früherer und späterer Zeit entlehnten Theile unseres Choralbuches offenbar am stärksten vertreten, und es

darf uns nicht befremden, ihn eben so bei demjenigen vorwalten zu sehen, der in der Mitte der Brüdergemeine entstanden ist, wenn auch mit einer eigenthümlichen Färbung, wovon später zu reden seyn wird. Denn ehe wir diesen eigenen Erzeugnissen der neuen Verbrüderung näher treten, haben wir unseren Blick zu richten auf die in so merkwürdiger Eigenthümlichkeit entwickelte geistige Gestalt ihres Stifters, deren nähere Betrachtung allein uns den mächtigen Einfluß erklären kann, den seine Richtung auf dem Gebiete kirchlicher Frömmigkeit auf dieselbe geübt hat, selbst über sein Leben hinaus; eine Einwirkung, die ihn befähigte, der von ihm gegründeten Gemeinschaft das Gepräge selbst seiner eigensten Persönlichkeit aufzudrücken, das wir in Allem erkennen, was aus ihr hervorging, also auch in ihren geistlichen Liedern und deren Singweisen.

Ludwig Graf Zinzendorf war am 26. Mai 1700 zu Dresden geboren, um eine Zeit, wo die fromme geistliche Erweckung, die man als Pietismus zu bezeichnen pflegt, in kräftigem Aufblühen begriffen war. Seine Ältern beiderseits waren dieser Richtung zugethan; als nach dem frühen Ableben seines Vaters seine Mutter, zu einer zweiten Ehe schreitend, den noch in den ersten Kinderjahren stehenden Sohn der Erziehung seiner Großmutter, der verwittweten Freiinn v. Gersdorf, anvertraute, gelangte er in ein mit Spener und den Häuptern der Halleschen Geistesgenossen eng befreundetes Haus, dessen Gesinnung und Stimmung ihn gleich der Luft umgab die er athmete, sein geistiges Leben erhielt und erquickte. In dieser Umgebung entwickelte sich bei ihm ein inniger, traulicher Verkehr mit dem Heilande, der ihm je länger je mehr zum unentbehrlichsten Lebensbedürfnisse wurde. War er doch gelehrt worden, ihn, der um des Heiles der Sünder willen, also auch des seinigen, Mensch geworden, als seinen Bruder zu betrachten, mit dem er

in geschwisterlicher Hingebung umgehen, sich nicht scheuen dürfe, ihm auch das Kleinste vorzutragen, wodurch er sich beschwert fühlte; ihm, der ja alle Mühseligen und Beladenen, ohne Unterschied ihrer Personen oder Beschwerden, zu sich gerufen habe, sie zu erquicken, der selbst bis zum Tode gehorsam gewesen, um sie der höchsten Güter theilhaft zu machen. So schloß er denn einen Bund mit ihm, wodurch er sich ihm weihte; als Kind drückte er ihm seine Gesinnungen, seine Bedürfnisse, in kleinen Briefen aus, er gelangte allgemach zu der Überzeugung, daß „sein einziger und wahrer Confident" ihn nirgend eine Fehlbitte thun lasse, wo es um das Heil seiner Seele sich handle. Dieser enge Verkehr mit dem Erlöser, nicht etwa ein mystisch-phantastischer, durch lebhaft erregte Einbildungskraft genährter, in Gesichten und außerordentlichen Erscheinungen sich kundgebender, sondern ein auf dem Grunde festen Glaubens und ernster Zuversicht beruhender, blieb ihm bis zu den letzten Stunden seines irdischen Lebens; und wie er, zufolge einer Mittheilung an die Seinigen in diesen ernsten Augenblicken, zuvor gewohnt gewesen war, jedes Begegniß seines Lebens, zumal jede Krankheit, als einen Wink des Heilandes zu betrachten, Demjenigen nachzuforschen, was zu seiner inneren Besserung dadurch in ihm gewirkt werden solle, und indem er diesem Winke willigen und thätigen Gehorsam leistete, auch alsbald der leiblichen Heilung sich erfreuen durfte; so erkannte er das Herannahen seines Heimganges zu dem Herrn daran, daß dieser nun ihm nichts mehr verweise, daß er ihm Freudigkeit und jene Zuversicht gebe, die auf völligem Einverstehen mit ihm beruhe. Als er in seinen kräftigsten Jahren sich entschlossen hatte, den geistlichen Stand zu wählen, als er zu dessen Antritte sich anschickte, ging (zufolge eines späteren Bekenntnisses) in seinem Herzen etwas Besonderes vor. „Als ich in die genaue Unter-

suchung meiner Bekehrung kam (sagt er), merkte ich, daß in der Nothwendigkeit des Todes Jesu und dem Lösegelde ein besonderes Geheimniß und große Tiefe liege, wo die Philosophie zwar stecken bleibe und nicht weiter könne, die Bibeloffenbarung aber unbeweglich darüber halte. Das gab mir neuen Aufschluß in die ganze Heilslehre, davon ich an meinem Herzen die erste selige Probe machte, und dann an dem Herzen meiner lieben Brüder und Mitarbeiter, da es beklieb. Und seit dem Jahre 1734 — dem siebenten nach dem Einverständnisse über die ersten Gemeineordnungen zu Herrnhut — wurde das Versöhnopfer Jesu unsere eigene und öffentliche und einzige Materie, unser Universalmittel wider alles Böse in Lehre und Leben, und bleibts in Ewigkeit." Hieraus entwickelte sich die Gewohnheit der wiederholten gläubigen Betrachtung der Todesgestalt des Heilandes, seiner Wunden, und vor allen derjenigen, die der Speerstich des Kriegsknechtes in der Seite des schon verschiedenen Heilandes geöffnet hatte, der vor den übrigen eine besonders hohe Würdigkeit beigemessen wurde; Andachten, in dem Verlaufe einer Reihe von Jahren freilich zu schwärmerischer Übertreibung gesteigert, doch bei der eigenthümlichen Art Zinzendorfs, die Schrift zu empfinden, nicht ohne biblische Grundlage. Als Israel wider den Herrn gefrevelt hatte in der Wüste (sagte er sich), sandte dieser feurige Schlangen unter das Volk, von deren Bissen ein großer Theil desselben starb; nachdem das Volk aber Mose mit Reue sich genaht, seine Sünden bekannt und um Erledigung von dieser Plage gefleht hatte, richtete dieser eine eherne Schlange auf, deren Anblick die Verwundeten wieder heilte (Mos. IV, 21, V. 8. 9.). Der Heiland selbst aber sprach zu Nicodemo in jener Nacht, wo dieser ihn heimsuchte: „wie Moses in der Wüste eine Schlange erhöhet hat, also muß des Menschen Sohn erhöhet werden, auf daß alle die an ihn glau-

ben nicht sterben, sondern das ewige Leben haben" (Ev. Joh. III. 14. 15.). Werden wir durch solche Schriftworte nicht hingewiesen auf die tägliche ernste Betrachtung der am Kreuze erhöhten Leidensgestalt unseres Erlösers? ist nicht jedes Zeichen seiner Martern, seiner Verhöhnung, für uns eine unerschöpfliche Quelle, wie der sichersten Heilkraft, so des seligsten Entzückens? Johannes, der mit des Heilandes Mutter unter seinem Kreuze stand, versichert mit wahrhaftem Zeugnisse, daß er selber gesehen, wie auf den Speerstich des Kriegsknechts aus der Seite des schon Erblichenen Blut und Wasser geronnen sei (Ev. Joh. XIX. 33—37.), und an einem anderen Orte (I. Joh. V. 6—8.) bezeuget er, daß Jesus Christus gekommen sei mit Wasser und Blut; daß Dreie zeugen auf Erden, der Geist, das Wasser und das Blut, und daß diese drei beisammen seien. In dem zehnten Capitel des ersten Corintherbriefes im 4. Verse, erinnert Paulus die Gemeine, daß die Väter in der Wüste einerlei geistlichen Trank getrunken, von dem geistlichen Fels, welcher mitfolgete, welcher war Christus. War er nun der Fels, dem der erquickende Strom lebendigen Wassers entquoll, so war er eben wiederum auch das schirmende Gestein, in dessen Höhlen und Ritzen die durch den Feind verschüchterte Taube sich verbarg (Hohelied II. 14.), von dort aus der lieblich lockenden Aufforderung des Freundes horchend; wo fände die bange, sündenbelastete Seele, die unter diesem Bilde uns dargestellt wird, eine mehr sichere Zuflucht, als vor allem in dem Wundenmale ihres Heilandes, durch das in geheimnißvoller Weise seine Sendung bewährt wird, nahe seinem Herzen, das ihm brach gegen sie, daß er sich ihrer erbarmte? (Jerem. XXXI. 20.) — Von diesem Mittelpunkte seiner Theologie ging demnach Zinzendorfs geistliche Liederdichtung aus, und wenn er zuweilen auch in seinen Liedern den Ton der Propheten und der Offenbarung

anstimmt, so doch viel öfter noch den des vertraulichen Sich-gehenlassens, an den er, seinem Heilande, Bruder und Freunde gegenüber, seit frühen Jahren sich gewöhnt hatte, ja bis hin zum Gebrauche der im gemeinen Leben gangbaren Ausdrücke und Umgangsformen, selbst jener Sprachmengerei, die im Conversationstone der höheren Stände damals allgemein geworden war, und auch jenen geheimnißvollen Dingen gegenüber sich bei ihm nicht verleugnet. Er findet, daß bei „dem Meditiren des großen Planes, den Jesus in seinem Kirchrevier führe", die Gemeine von nichts mehr „inspirirt" werde, als von seinem „hauswirthlichen Handel"; daß alles „nach seinem Zimmerschurze" gemessen werden müsse, bei dem er sich „das liebe Brot kaum konnt' zuwege bringen"; das mische sich überall hinein, niemand könne es mehr lassen; und nun heißt es weiter: *)

> solls schon vom Lamm gesungen seyn,
> muß man es dabei fassen:
> was das Herz frappiren kann
> wenn sichs besinnt, und siehe
> indivisibel, inconfus
> in einem point de vue rc.

Denn durch die Betrachtung, daß so Großes habe geschehen können an und vermittelst solcher äußeren Niedrigkeit, werde der unschmackhaftesten Speise „das seel'ge Condiment" gewährt, und vollends komme man außer sich der letzten Wunde gegenüber, die der Gekreuzigte durch den Speerstich empfangen habe; was man da erbeute, wisse kein Engel so wie der Dichter, der nun schließend ausruft: Ehr sei der heil'gen Seite! — Das Höhlchen charmirt, die Wunden divertiren ihn; **) er weiß in seiner Wundenlitanei (1949, Anh. 12.) kein Ende

*) N. 2195. V. 4. Zugabe zu dem 12. Anhange (S. 2074).
**) Anhang XII, 1937.

rühmender, liebkosender Worte zu finden zu ihrem Preise; er nennt sie „würdige, Bundes-, liebste, Wunder-, kräftige, geheime, klare, funkelnde, hole, Purpur-, saftige, nahe, warme, weiche, heiße, ewige, unsere Wunden"; Schmerzenswunden, „dem Lamm empfindlich, und eben darum zur Cur so gründlich und so probat"; niedliche — „so zart, so zierlich, ihr seid so Kindern proportionirlich zum Bettelein"; er macht sich ganz heimisch in ihnen, er singt (Eben da 1894):

> Ich leg' mich in die Höhl' vom Speer
> bald in die Läng, bald in die Queer rc.

und ferner:

> — wäre nicht noch Arbeitlast
> mir von ihm selber aufgepaßt,
> so thät' ich nichts als essen,
> und könnte übern Wunden roth
> der übrigen Geschwister Noth
> und meines Amts vergessen,
> weil ich, deucht mich
> bei den Ritzen still zu sitzen incliniren,
> und darauf botanisire rc.

„Das vierfache Nägel-Löchelein, den allerliebsten Seitenschrein" besingend, ruft er aus (V. 3.):

> Das conquerirt kein Potentat
> was so ein armer Sünder hat
> dems Seitenloch gehöret rc.

Er preis't sich selig selbst vor den Engeln in dem Besitze dieser Ruhestätte; er bittet das Lamm, das Lämmlein, nicht übel zu nehmen, daß er vor diesem Anblicke vergehe, daß er bei solchem Glücke ganz verstumme; er singt (1864, V. 7, 8.):

> Reine Geister, euch gelüst't es
> in den Ritz hinein zu schau'n;
> Aber diese Höhl', ihr wißt es,
> ist fürs Sünderherz gehau'n.

Diese Lammes Creatürlein
die betrübten Sünderlein
haben Macht, als Wundenthierlein
in dem Loch daheim zu seyn.

Ja, daß wir das Verstummen, sich Verlieren, das völlige Vergehen im Anblicke der Wunden des Erlösers in ganz wörtlichem Sinne zu nehmen haben, davon überzeugt uns die zweite Strophe des Liedes (Anh. XII. 1945): „Wie schön leuchtet der Wundenstern", deren Abgesang ganz ausschließend durch das Wort „Wunden" gebildet wird, das in dieser einen Strophe allein vier und zwanzigmal uns begegnet, weil der begeisterte Sänger kaum ein anderes mehr zu stammeln weiß.

Bei Gelegenheit eines Eheliedes erinnert der Dichter sich, es sei eben Schabbes, man solle auch um die Synagoge sich bekümmern, die Erstlinge Juda's dieser Erquickung theilhaft zu machen streben, man möge wünschen

— daß manch' Rabbi bald heißen mag
ein Tolah-achler (ein von dem Gekreuzigten Genährter) am Seitenfach 2c.

Er fährt dann fort:

Inzwischen freut uns unser Ruf,
der uns zu Kreuzesluft-Vöglein schuf,
daß wir unser Nestchen im Loch durchgraben
Selig und nieblich gefunden haben 2c.

und in den vertraulichsten Worten werden Gott Vater und Sohn, und der heilige Geist (nach Zinzendorfs Theologie die Mutter der Gläubigen) um Erhörung gebeten in dem Ausrufe:

Gott Papa, Mama und Bruder Lamm
Blas' auf dreieiniglich deine Flamm'! 2c.

Wir durften nicht Anstand nehmen, den Stifter der Brüdergemeine in der seltsamen Ausdrucksweise dieser seiner Lieder

vorüberzuführen, die mit dem durch ihn jener Verbrüderung so wichtig gewordenen Theile seiner Versöhnungslehre in nächstem Zusammenhange stehen; am wenigsten aber fürchten wir, man werde argwöhnen, es habe damit der Schein des Lächerlichen auf seine würdige Gestalt geworfen werden sollen. Den schriftmäßigen Grund seiner Ansicht, die Art, wie sie allmählig sich gebildet, haben wir dargelegt, ehe wir auf diese Einzelheiten eingingen; das Übertriebene, Tändelnde, Schiefe seiner Bilder zumal können wir wohl seinem ungeläuterten Geschmacke, seinem Mangel an wahrer dichterischer Begabung beimessen, verbunden mit der Sorglosigkeit im Ausdrucke, die aus der großen Leichtigkeit hervorging, womit er seine Gedanken in gereimte Zeilen zu fassen vermochte, nicht aber einer inneren Verschrobenheit, oder falschen Frömmigkeit. Das Bild der Taube in den Felslöchern, in den Steinritzen, erscheint als ein edles in dem Zusammenhange wie das Hohelied es bietet, woher es von ihm geschöpft wurde; indem er aber an die Stelle jener die sündige Seele setzt, indem er dem Bergungsorte der Verschüchterten die Seitenwunde des Gekreuzigten unterschiebt als Zuflucht der Seele, als den Ort, wo sie ihre Nahrung finde, wird er verleitet, seine dichterischen Bilder der Verwesung zu entlehnen, und eben in Bezug auf den, der die Verwesung nicht gesehen hat. Die Wundenthierlein, die Wundenwürmlein — und so nennt er die in der Seite des Herrn weilenden heilbedürftigen Seelen — entstehen und finden ihre Nahrung allein in verwesenden Wunden; die sogenannten „Kreuzesluft-Vögelein“ werden eben durch diesen seltsam zusammengesetzten Namen als solche bezeichnet, die der Geruch der Verwesung dahin leitet, wo sie ihre Ätzung finden; und wie widerlich müssen uns bei solchen nicht abzuweisenden Beziehungen Ausdrücke erscheinen, wie:

das Wundenlecken muß ihnen schmecken,
Essen und Trinken bis zum Versinken, *)

oder Fragen an die sich Nährenden, wie die folgende, und die darauf gegebene Antwort:

Sagt an ihr Thierlein, wie schmeckt es euch?
Ach, sagt ihr, lieblich, ach ohn' Vergleich!
Unser Lebtage ist uns nichts saftger,
und nichts gesunder und wunderhaftger,
ins Herz gefahr'n rc. **)

Sind dagegen nicht alle Bilder der Schrift, zumal die der Gleichnißreden unseres Heilandes, aus der Fülle des reichen Naturlebens genommen? die Lilien des Feldes, reicher geschmückt als Salomo in seiner ganzen Herrlichkeit, die ohne ihr Zuthun der Herr durch den Thau seines Himmels ernährt und erhält; das Saamenkorn, das nicht Frucht bringen, nicht neues Leben aus sich erzeugen kann, es ersterbe denn, das sein Gedeihen findet je nach dem Boden, der es aufnimmt; das unscheinbare Senfkorn, das zur mächtigen Pflanze aufsproßt? Wird uns hier der Blick geöffnet in den ganzen Reichthum der schaffenden Kraft, so müssen wir dort erst den guten Willen des Verständnisses von demjenigen hinzubringen, was durch das Bild nicht belebt werden kann, sondern ihm erst als Erläuterung dienen muß; und nur dieses entgegenkommende Verstehenwollen kann uns schützen vor dem Widerwillen, mit dem wir uns sonst hinwegwenden würden. Zinzendorf ist hier ein Gleiches geschehen mit jenen Emblematikern des späteren 17. Jahrhunderts; diese brachten dem Auge Bilder entgegen, die nur im Munde des Dichters, ohne sinnliche Anschauung, Wahr-

*) 2134. V. 3.
**) 2166. V. 9.

heit haben konnten; Jener vergißt die nicht abzuweisenden Folgerungen, die das Ausmalen eines dichterischen Bildes erzeugt, wodurch es hier in das Widerliche verzerrt wird.

Tritt nun in den Liedern Zinzendorfs, deren Gegenstand Dasjenige ist, worin er ein „besonderes Geheimniß, eine große Tiefe, den Mittelpunkt aller Lehre" erkennt, jenes vertrauliche, von der Rede des gemeinen Lebens nicht weit entfernte Sichgehenlassen hervor; wie viel mehr müssen wir darauf gefaßt seyn, es da zu finden, wo sie mit anderen Gegenständen sich beschäftigen!

In dem dritten Buche des zweiten Theiles seines kleinen Brüdergesangbuches, das er „Herzensgespräche" überschrieben hat, dem 3. Abschnitte desselben, den er „süße Thränen nach Christi Seel" nennt, findet sich eine einzelne Strophe, worin er dem Heilande mit seinem Leben, seinem Wandel sich zu weihen verheißt, *) mit folgenden Worten:

> Einigs Herze! das soll meine Weide
> und mein Himmel seyn allhier,
> dir zu leben, dir allein zur Freude,
> deiner Ansicht zum Plaisir.
> Bin ich gleich kein Held, viel auszustehen,
> mag mirs darum gleichwohl immer gehen
> blutigs Herze, wie du willt,
> bis ich meinen Lauf erfüllt!

Ein anderes Lied (Anhang XII. 2085.), das mit Weglassungen, Veränderungen und dem Zusatze einiger vermittelnden Strophen Gregors noch in das Gesangbuch von 1778 (454) übergegangen ist, dessen Anfang in seiner ältern Gestalt auch Varnhagen (S. 286.) in seine Lebensbeschreibung Zinzendorfs aufgenommen hat, giebt den Versuch des Dichters, in einer Reihe von

*) 1905.

Bildern einzelne Augenblicke aus dem Leben des Heilandes sich zu vergegenwärtigen. Der Eingang dieses Liedes, in seiner zweideutigen Wortfassung gleich dem mancher anderen ohne Zweifel höchst befremdend, konnte freilich wohl dem geistreichen Lebensbeschreiber Veranlassung werden zu dem Ausspruche, daß in ihm „das grobe Essen und die verdächtige Imagination alle Schicklichkeit übersteige". In dieser Beziehung bei dem Liede zu verweilen, kann um so weniger unsere Absicht seyn, als wir dadurch zugleich von dem Hauptgegenstande unserer Betrachtung uns entfernen würden. Denn hier gilt es eben nur zu zeigen, welcherlei Bilder aus dem irdischen Daseyn des Erlösers der Dichter hervorruft, damit er ihn uns vorführe in seiner menschlichen Gestalt als einen uns in Allem Gleichen, bis auf die Sünde, als unsern wahrhaften, jede Schwäche mit uns theilenden Bruder. Diese seine Absicht zu erkennen, müssen wir den Eingang des Liedes, wie auch dessen spätere Bearbeitung gethan, zuvor alles Fremdartigen entkleiden, womit dann zugleich das Verdächtige und die Schicklichkeit Beleidigende von selbst dahinfällt. Als Meinung des Dichters geht alsdann Folgendes hervor: wenn ich meinen Heiland im Sacramente empfange, seine beseligende Nähe in meinem Innern empfinde, so besitze ich ihn am Vollständigsten. Aber auf diese Weise kann ich sein nicht fortwährend genießen, und was ich in vielen Augenblicken meines Lebens demnach entbehren muß, kann nur die Betrachtung seines heiligen Daseins in jedem seiner einzelnen Pulse durch Thätigkeit der Einbildungskraft mir ersetzen. Diese Betrachtung wird dann durch 31 Strophen fortgeführt, bis hin zum Ölberge, wo mit wenigen Andeutungen das von dem Erlöser für die Sünde der Welt bezahlte Lösegeld dem eigenmächtigen Bußkampfe des Sünders gegenübergestellt wird. Wir heben nur wenige Strophen hervor aus dem Ganzen, welche den darin

vorwaltenden Tón und dessen Quelle in dem Gemüthe des Dichters deutlich erkennen lassen. Nachdem dieser von der 3. bis zur 8. Strophe das Kind Jesum in einzelnen Ereignissen seiner früheren Jahre betrachtet hat, ruft er aus:

> Wenn ichs mit der Idee des Gottes aller Götter
> so seh im Négligé, geplagt von einem Vetter,
> gedrückt von einer Muhm, — ein, armen Kindelein
> gewöhnlichs Martertthum — so möcht' ich Eli! schrei'n rc.

In solcher Art, fortschreitend von der Kindheit des Erlösers bis zu seinem männlichen Leben in Lehre und Wunderthat, namentlich bis zu der Erweckung des Jünglings zu Nain, seinen Thränen bei dem Grabe des von ihm daraus zum Leben wieder hervorgerufenen Lazarus, fährt der Dichter nun fort:

> Wenn ich das Herzel seh in seiner Gottheits-Größe,
> so denk ich, ich vergeh; und wenn ichs wieder messe
> nach seiner Menschlichkeit, so kann kein Mensch so klein,
> so blöde zu der Zeit, als wie das Herzel seyn.
>
> Je nun, so mag es auch mit seiner Gottheit bleiben,
> wo seine Gottheit brauch'; die Gottheit will ich gläuben,
> die Menschheit will ich sehn, denn mein Immanuel
> kann auch für Mensch bestehn nach Geist und Leib und Seel.

Auch in Zinzendorfs Lehr- und Glaubensliedern, wenngleich weniger, tritt ein solcher Ton hervor, doch ist ihr Ausdruck meist gehaltener; so in dem Liede: „Christen sind ein göttlich Volk" rc. und „Errettet werden wollen, ist unser Sollen". Wo er aber dann wieder in die bequeme Umgangssprache zurückfällt, wird diese um so auffälliger. So in dem Liede: „Gewiß wer seinen Heiland liebet", dessen zweite Strophe Derer gedenkt, die Jesum Christum nennen und doch seinem Herzen fern sind, denen es an der gründlichen Kenntniß ihrer selbst gebricht, die also auch nicht um Gnade flehen, sondern (wie es dort heißt):

— weil Fleisch und Blut commode
und sichs nicht gerne sauer macht,
ein Christenthum auf seine Mode
erwählen, das die Welt erdacht.

Manches ist allerdings von Zinzendorf in seinen Liedern als Auswuchs und Übertreibung erkannt, manche sind von ihm selber gänzlich unterdrückt, manche erheblich verändert worden. Auch spätere Überarbeitungen, namentlich bei Herausgabe des Gesangbuches von 1778, haben auffallende Ausdrücke beseitigt und mit anderen vertauscht, Vieles aber hat dennoch, als mit dem Ganzen des Liedes, ja der gesammten Geistesrichtung der Gemeine zu tief verwachsen, stehen bleiben müssen; in nicht seltenen Fällen hat auch die in derselben so gangbar gewordene Redeweise des Stifters, namentlich sein Gebrauch von Fremdwörtern, nach Art der Umgangssprache seiner Zeit, bei versuchten Verbesserungen unbewußt sich wieder eingefunden. *) Bei aller Umgestaltung, bei dem Ausscheiden manches Einzelnen ist dennoch das Ganze in Richtung und Ton dasselbe geblieben; Beides hatte die Gemeine unzweifelhaft durch ihren Begründer empfangen, den sie ehrte als Wohlthäter vieler einzelnen ihrer Glieder, der sie allezeit nach dem von ihm erforschten und erkannten Willen ihres unsichtbaren, auserwählten

*) S. z. B. die 3. Strophe des Liedes (N. 827. 1735) „Gewiß, wer seinen Heiland liebet" rc.:

Zwei Dinge sind die meine Seele
der Seligkeit entgegenführ'n:
das erste ist die Wundenhöhle,
wenn wir uns da hinein verlier'n rc.

Statt dessen N. 391. 1778:

Nichts kann gewisser unsre Seelen
der Seligkeit entgegen führ'n,
als wenn wir zu den Wundenhöhlen
des Gotteslamms uns retirir'n rc.

Hauptes geleitet hatte, jenes Hauptes, das auch sie, nach seinem Vorgange, als ihren Bruder, ihren treusten Freund und zuverlässigsten Vertrauten erkennen sollten, dessen Nähe sie durch manche, in treuem Andenken gebliebene Gnadenheimsuchung erfahren hatten. *) Inhalt, Form, Ton der Lieder bildete sich nothwendig allem Diesem zufolge, und wie nahe die Gestaltung der Melodieen derselben damit zusammenhängt, wird nicht erst einer ausführlichen Besprechung bedürfen.

Der Melodieen nun, die keiner der von uns zuvor angegebenen Abtheilungen als ihrer Quelle untergeordnet werden können, und für die wir die Voraussetzung in Anspruch nehmen, daß sie im Schooße der Brüdergemeine entstanden, sind 144 im Ganzen. Ein solches nur negatives Zeugniß über ihren Ursprung würde für sich allein freilich nur einen sehr untergeordneten Werth haben. Es stehen ihm jedoch andere von größerem Gewichte noch zur Seite, ja, für einen, der Hälfte der angegebenen Gesammtzahl nahe kommenden Theil, ein ausdrückliches, zweifelloses. Christian Gregor, der Herausgeber des Choralbuches von 1784, bemerkt nämlich in seiner Vorrede: bei einigen Melodiearten, die nur aus einer einzelnen Melodieform beständen, wozu es viele Lieder im Gesangbuche gebe, könne mancher Sänger eine Abwechslung in Ansehung der Melodie wünschen, sonderlich wenn es mitunter alte Lieder treffe, die keine vorzügliche Melodie, und zuweilen in ihren Versen auch nicht einerlei Scansion hätten. „Diesen Wunsch zu erfüllen (fügt er hinzu) sind diesen Arten in gegenwärtigem Choral-

*) S. den noch als Gedächtnißtag in der Gemeine gefeierten 13. August 1727, wegen besonderer Gnadenheimsuchung der Gemeine in Herrnhut bei dem heil. Abendmahl in der Kirche zu Berthelsdorf; den 13. Novbr. 1741, wegen seliger Erfahrung des Ältestenamtes Jesu bei der Brüder-Unität rc.

buche über 60 ganz neue Melodieen beigefüget, und solche vorne zwischen dem Baß- und Discant-Schlüssel mit einem * bezeichnet worden." Von diesen Melodieen erfahren wir also auf das Bestimmteste, daß sie erst für das Choralbuch der Brüdergemeine und zunächst für deren alleinigen Gebrauch entstanden, wahrscheinlich seit 1782, wo die Ausarbeitung jenes Buches durch einen Synodalbeschluß angeordnet wurde, und dürfen Gregor, der durch eben diesen Beschluß den Auftrag dazu erhielt, aller Wahrscheinlichkeit nach für deren Urheber annehmen. Ich zählte 61 dieser Melodieen, unter denen nur elf weicher Tonart vorkommen, etwa ein Fünf- oder Sechstheil aller; doch erregt es Aufmerksamkeit, daß gegen die sonst durchgängig beobachtete Gewohnheit, in vieren dieser Fälle eine neue Melodie weicher Tonart einer vorhandenen aus harter gegenübergestellt wird.*) Nur eines der damit bedachten Lieder (das Gerhardsche: „O Welt sieh hier dein Leben") scheint durch Inhalt und Ton nahe Veranlassung dafür geben zu können, da für seine Strophenart

---

*) Art 46^{b}. Jesu rufe mich ꝛc.
" 77^{b}. Zeige mir dein Angesicht ꝛc. (Nun das alte Jahr ist hin ꝛc.)
" 79^{c}. O Welt, sieh hier dein Leben ꝛc.
" 189^{d}. Seitdem das Lamm am rauhen Kreuz gebüßet ꝛc.

Die übrigen Fälle des Vorkommens von Melodieen weicher Tonart unter den hier besprochenen sind folgende:

Art 20^{b}. Auf dem ew'gen Felsen stehen ꝛc.
" 96^{c}. O Herre Gott in meiner Noth ꝛc.
" 109^{b}. Ach Jesu meiner Seelen Freude ꝛc.
" 136^{b}. Erwünschte Zeit, wann wirst du doch erscheinen ꝛc.
" 149^{b}. Selig ist ein reines Herz ꝛc.
" 241. Ach blutiger Immanuel ꝛc.
" 269^{a}. Jesu laß mich mit Verlangen ꝛc.

Von allen andern genügt es, die (Strophen-) Art anzuzeigen. 1^{b}. 2^{b}. 5^{b}. 6^{b}. 7^{b-c}. 8^{b}. 12^{b}. 16^{b}. 17^{b}. 18^{b}. 19^{b}. 31^{b}. 55^{b}. $59^{a \cdot b}$. 74^{b}. 96^{b}. 99^{b}. 107^{b}. $109^{d \cdot e \cdot f}$. 110^{b}. 112^{b}. 126^{b}. 129^{b}. $206^{b \cdot c}$. $208^{b \cdot c}$. 216^{b}. 228^{b}. 254^{b}. 256^{b}. 258^{b}. 269^{a}. 271^{b}. 275^{b}. 279^{b}. 280^{b}. 299^{b}. 303^{b}. 318^{b}. 321^{b}. 324^{b}. 428^{b}. 471^{b}. 474^{b}. 477^{b}.

(79), die in 55 Liedern des Gesangbuches vorwaltet, nur zwei Melodieformen außer der neuen vorhanden sind, und beide harter Tonart; etwas mindere ein zweites: „Seitdem das Lamm am rauhen Kreuz gebüßet", dessen Singart (189) sechs Liedern gemeinsam ist, und außer der neuen Gesangsform deren drei begreift, zwei harter, eine weicher Tonart, welche letzte wegen der daktylischen Zeilen des auf sie ausdrücklich verwiesenen Liedes (Schönster Immanuel rc.) wenig anwendbar ist auf andere von abweichender Zeilenbildung; am wenigsten die andern beiden, deren erstem („Jesu, rufe mich") in seinem Strophenbaue (Art 46) nur noch ein zweites von ähnlichem Tone und Inhalt („Jesu, höre mich") zur Seite ist, das zweite aber, ein Neujahrslied („Nun das alte Jahr ist hin" rc.) ganz einzeln dasteht in seiner Singart (77), und da sein Inhalt zur Freude auffordert, eher seine schon vorhandene Weise harter Tonart zu erheischen scheint, als eine neu dazu gesungene weiche; wie denn auch das ursprünglich dieser Art angehörende ältere, in dem Gesangbuche von 1778 nicht wiedergebrachte Lied („Zeige mir dein Angesicht edler Nazarener") dessen Inhalt liebevoll-freudige Sehnsucht ausdrückt, in der älteren Melodie seinen völlig genügenden Ausdruck finden zu müssen scheint. Gelegentlich kommen wir zurück auf einzelne dieser Fälle; der Ursache solcher Abweichungen im Allgemeinen nachzuforschen kann nicht frommen, als Ausnahmen durften sie jedoch nicht verschwiegen werden.

Melodieen dreitheiligen Taktes finden (mit alleiniger Ausnahme zweier Fälle,) unter diesen für das Choralbuch durch Gregor gesungenen sich nicht weiter. Dieses Buch entstand zu einer Zeit wo die früher schon aufkeimende Ansicht, daß diese Taktart dem Ernste des Heiligthums mißzieme, immer mehr Anhänger gefunden, wo man ihr zur Liebe selbst ältere Melo-

dieen hierin umgeändert hatte, wo man die Dreitheiligkeit nur da noch beibehielt wo der daktylische Versbau sie zu gebieten schien. Dieser Art sind die beiden, oben angedeuteten Fälle: der eine bei Joh. Angelus' Liede: „O Jesu, wie süße bist du" rc. (Art 318) wo die neu erfundene Singweise Gregors der ursprünglichen Georg Josephi's nicht nur in der Taktart sich anschließt, sondern auch in den Grundzügen ihrer melodischen Formen, denen sie nur lebhaftere, ausdrucksvollere Wendungen zu geben sucht; der andere bei dem alten Liede: „Weltlich Ehr' und zeitlich Gut" rc. Von diesem hat das Gesangbuch von 1778 nur drei Strophen (mit Unterdrückung der beginnenden) aufgenommen, die 4te, 5te und 8te; zu ihnen giebt zwar das Choralbuch von 1784 (Art 129 a) die ältere Melodie des Melchior Vulpius (1604), stellt ihr aber (unter Art 129 b) eine zweite gegenüber. Denn die zweite der aufgenommenen Strophen, die 5te des ursprünglichen Liedes, hat einen von den andern abweichenden Bau, dem jene ältere Singweise nur in der Form dreitheiligen Taktes anzubequemen war:

Ein gut Gewissen allein
ist besser als Edelgestein
und köstlicher denn Gold rc.

In dieser Gestalt wird sie denn, unter Beibehaltung ihrer melodischen Fortschritte, zum bequemeren Gebrauche dem Buche noch mitgegeben, und wir gewinnen die Überzeugung, daß in beiden Fällen nur der Nothwendigkeit nachgegeben ist in Wahl einer für geistliche Weisen sonst nicht gebilligten Form.

Was den Werth dieser voraussetzlich Gregorschen Melodieen betrifft, so bemerken wir vorläufig, daß keine unter ihnen zu den ausgezeichneten gerechnet, geschweige denn den vorzüglichern des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung verglichen werden darf. Das Gepräge gesunder, frischer, nachhaltender

Kraft trägt keine derselben, den meisten unter ihnen eignet der Ausdruck hingebender Demuth, ja wir möchten sagen behaglichen Begnügtseyns. Zuweilen tritt das Bestreben hervor, älteren Weisen nachzugehen, namentlich da, wo eine Melodie harter Tonart einer schon gangbaren aus weicher gegenübergestellt wird; der Sänger sucht alsdann diese letzte hineinzubilden in die neue Tonart, wie er unter andern seine neue Weise für das Lied: „Jesu meine Freude" rc. der älteren Crügers möglichst zu verschmelzen getrachtet hat, nur daß sie jenen Ausdruck des Heiteren gewinne, den nach seiner Überzeugung die Worte des Liedes erheischten, und der mit der weichen Tonart nicht vereinbar ist. Sein Versuch, einer sehr beliebten Singweise (Art 228 a): „Wie schön leuchtet der Morgenstern" rc. eine zweite melodische Form gegenüberzustellen, damit diese eine für 18 darauf hingewiesene Lieder des Gesangbuches nicht allein angewendet werden dürfe, ist kein glücklicher gewesen; es ist ihm damit eben so wenig gelungen wie früheren Sängern des 17. und 18. Jahrhunderts bis hinab zu Joh. Sebastian Bach (in Schemelli's Gesangbuche), die für Lieder dieser beliebten Strophenart, aber eines dem heiter festlichen Tone der gebräuchlichen Melodie nicht entsprechenden Inhalts, eine neue Gesangform zu ersinnen suchten. Überhaupt konnten Gregors, dem Volkstone mehrentheils völlig fremde Weisen nur einer im Gesange durch die Singstunden wohlgeschulten Gemeine dargeboten, und in ihr heimisch werden. Ein großer Theil derselben bewegt sich mehr sprung- als schrittweise; so auch die eben angeführte, in deren letzter Zeile selbst ein abwärts gehender Fortschritt durch eine kleine Septime sich findet, der auffallender noch in einer andern (Art 16 c: „O der alles hätt' verloren") sogar innerhalb von 4 Melodiezeilen zweimal erscheint, in der ersten und der letzten; wie denn Quarten-, Quinten- und Sextensprünge

in allen häufig vorkommen (Art 19 b, 31 b, 46 b, 55 b, 112 b, 189 d u. a. m.).

Wiefern diese Melodieen in der Gemeine dauernden Anklang gefunden haben, würde ein außerhalb derselben Stehender nur durch längeres Verweilen in ihrer Mitte beurtheilen können; daß sie aber sich nicht über die Grenzen derselben hinaus verbreitet haben, darf nach dem Gesagten uns nicht befremden.

Bei den neben den besprochenen 61 Melodieen stehenden 83, die wir, eben wie diese, in der Mitte der Brüdergemeine entstanden glauben, nur in den früheren Jahren ihres Bestehens, ist dieser Ansicht zunächst die Thatsache zur Seite, daß keine derselben in der bedeutenden von uns durchforschten Anzahl von Melodieenbüchern der evangelischen Kirche uns begegnete. Unterstützt bis zu einem hohen Grade der Überzeugung wird sie aber noch durch Umstände anderer Art. Drei dieser Melodieen gehören Liedern an, die — ganz oder theilweise — aus den Gesangbüchern der alten Brüderkirche geschöpft sind, nicht aber solchen, die auch die lutherische Kirche sich aneignete;*) Lieder, deren ältere Melodieen, weil sie keinen Anklang fanden, sofort beseitigt wurden, denen neue zu geben daher ein Bedürfniß wurde. Eben so deutet das Verhältniß der übrigen Melodieen zu ihren Liedern auf eine neu angeregte, tonkünstlerisch schaffende Thätigkeit begabter Gemeineglieder. Einunddreißig gehören Liedern Ziuzendorfs,**) neunzehn solchen, deren Dichter Glieder und Beamte der Brüdergemeine waren,***) drei solchen,

---

*) Art 254^{a}. 316. 514.

**) Art 9^{a}. 20^{a}. 26. 30^{b}. 56. 82^{d}. 97. $141^{a \cdot b}$. 146^{b}. 155^{b}. 159. 161. $163^{a \cdot b}$. 166. $167^{a \cdot b}$. 178. $185^{a \cdot b}$. 206. 209. 237. 238. 240. 242. 243. 249. 425. 575^{a}.

***) Art 4. 36^{b}. 37^{a}. $82^{b \cdot c \cdot e}$. 83^{a}. 184^{b}. 189^{c}. 204. 217^{a}. 291. $337^{a \cdot b}$. 422. 483. $515^{b \cdot e}$.

die mindestens im Sinne dieser Verbrüderung gedichtet sind; *) vier sind zu Liedern des 16. Jahrhunderts gegeben, an die Stelle ihrer älteren gleichzeitigen, **) fünf zu Liedern Paul Gerhards, ***) vier zu Gesängen des Johann Angelus †) anstatt ihrer älteren oder später gangbar gewordenen, vierzehn endlich für Lieder des Freylinghausenschen Gesangbuches, das entweder andere dafür gebracht, oder jene Lieder, ohne ihnen eigene Singweisen zuzutheilen auf andere gleichen Maaßes, ältere oder neuere, verwiesen hatte. ††)

Das Verhältniß des Vorkommens der weichen Tonart gegen das der harten stellt sich auch hier zu Gunsten dieser letzten heraus; kaum ein Fünftheil der Gesammtzahl aller gehört jener an, mehr als vier Fünftheile dieser (16:67). Der dreitheilige Takt erscheint zwölfmal, nicht immer in strengem Sinne nur da, wo er durch daktylische Verse geboten wurde, wie wir bei näherer Betrachtung einiger dieser Weisen finden werden; ein einziges Mal nur begegnet uns ausnahmsweise der Wechsel des geraden und dreitheiligen Taktes in derselben Singweise; Melodieen triplirten Taktes kommen nicht vor.

Ein Theil dieser Singweisen sind, weil bereits kirchenüblichen Strophen angehörend, neben andre gebräuchlichere gestellt; andere, wenn auch solchen Strophen eignend, führen doch die Anfangszeilen der Lieder, denen sie eigends bestimmt sind, als Überschrift; andere sind für Strophen die in Zinzendorfs und der Brüder Liedern zum erstenmale erscheinen neu gesungen, zwei-

---

*) Art 39^{a}. 54^{d}. 111.

**) Art 18^{a}. 150^{b}. $151^{b \cdot c}$.

***) Art 14^{e}. 151^{h}. 152^{e}. 165^{d}. 214^{b}.

†) Art 11^{a}. 82^{a}. 172. 285.

††) Art 16^{a}. $19^{c \cdot d}$. 91^{c}. 92^{a}. 115^{b}. 140^{a}. 164^{b}. 167^{f}. 182. 184^{c}. 210^{b}. 212^{d}. 295.

fellos also in der Mitte der Gemeine entstanden. Über ihre Erfinder mangelt uns jede sichere Kunde, nur Vermuthungen stehen uns zu Gebote. Am frühesten, schon bei der ersten Feststellung der neuen Anordnungen für die Gemeine, wird Tobias Friedrich, Zinzendorfs Geheimschreiber, uns genannt als wesentlich mitwirkend bei Einrichtung der Singstunden; später, seit 1739, Johann Friedrich Franke, ebenfalls Schreiber des Grafen und Direktor der Gemeinemusik, thätig bei Anordnung des Londoner Gesangbuchs; Ludolf Ernst Schlicht als Prediger in deutschen und englischen Gemeinen der Verbrüderung, und ihnen durch seine Dichter- und tonkünstlerische Gabe dienend; endlich der Erfinder der schon besprochenen neueren Melodieen für das Choralbuch von 1784, Christian Gregor, Mitglied der Brüdergemeine seit 1742, Musikdirektor derselben, auch Hausvater und Rechnungsführer in dem Hause des Grafen Zinzendorf bis zu dessen Tode, 47 Jahre später Bischof. Den Antheil des einen und des andern dieser Männer an den 83 älteren Melodieen des zuletzt erwähnten Buches mit Sicherheit herauszufinden dürfte kaum mehr möglich seyn, nur Gregors Urheberschaft läßt sich durch Vergleichung mit denen die wir durch ihn selbst als die seinigen kennen muthmaaßend feststellen,*) insofern wir bei den einen wie den andern eine gleiche Art der Melodiebildung erkennen. Um einen Überblick des eigenthümlichen Gepräges aller dieser

*) Z. B. 92a (Mein König schreib' mir dein Gesetz ꝛc. Frl. Mel. [92b] gegenüber). 115b (Wie herrlich ists ein Schäflein Christi werden ꝛc.). 151b (zu P. Gerhards Liede: Befiehl du deine Wege ꝛc.). 164b (Nebenmelodie zu dem Liede: Der lieben Sonne Licht und Pracht ꝛc.). 167f (O du Liebe meiner Liebe ꝛc., gegenüber Frl. Mel. zu diesem Liede [167e]). 184b (Ich seh in bangen Bußideen ꝛc.). 210b (Freuet euch ihr Christen alle ꝛc. Nebenmelodie zu der älteren Hammerschmidts aus weicher Tonart für dieses Keimannsche Lied) u. a. m.

voraussetzlich am frühesten aus dem Schooße der Brüdergemeine hervorgegangenen Singweisen zu gewinnen, werden wir eine Anzahl derselben mehr im Einzelnen zu betrachten, und um dabei mit völliger Sicherheit vorschreiten zu können uns vorzugsweise an diejenigen zu halten haben, deren bisher nicht kirchenübliche Strophen ausschließend in der Brüdergemeine heimisch geworden und geblieben sind, wie sie denn auch nur mit Liedern des Stifters und der Glieder derselben erscheinen. Dadurch wird bei andern eine der völligen Sicherheit sehr nahe kommende Überzeugung von ihrem herrnhutischen Ursprunge dennoch nicht ausgeschlossen. So kann unter andern eines der besten Lieder Zinzendorfs: „Christen sind ein göttlich Volk“ rc. auch nach der Melodie von Tribbechovius (1678 bis 1712) Liede: „O du Hirte Israel“ rc. gesungen werden (155 a); über seine eigene, sodann (155 b) folgende Weise ist aber nicht seine Anfangszeile gesetzt, sondern nur die Bemerkung, daß das zuvor genannte auch dieser zweiten Melodie anzupassen sei. Dennoch leidet es keinen Zweifel, daß dieselbe vorzugsweise jenem Liede Zinzendorfs angehöre, nicht dem älteren, das unter den darauf hingewiesenen einzeln dasteht, während die große Anzahl der übrigen eben nur von Gliedern der Brüdergemeine oder von ihrem Stifter herrührt.

Unter den Liedern Zinzendorfs von bisher ungewöhnlichen Strophen, die deshalb auch neue Melodieen erheischten, wenn man nicht länger mit den Nothbehelfen sich begnügen wollte deren wir bei Gelegenheit des s. g. Marcheschen Gesangbuches (1731) gedachten, sind mehre, deren Strophenbildung ihnen ausschließend eigen geblieben ist. Zu ihnen gehört zunächst
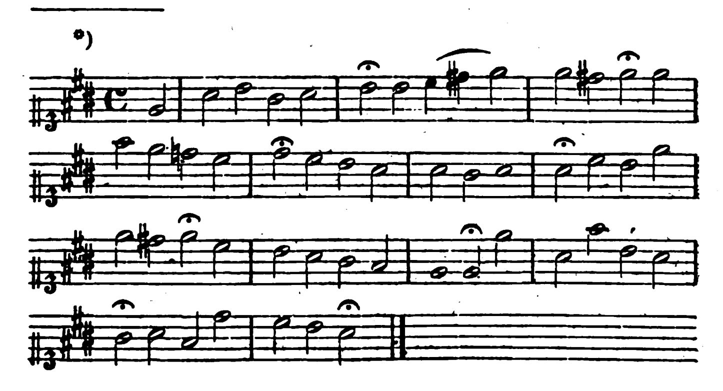
1) das Lied „Immanuelis Land“ (Art 237), dessen Melodie wegen ihres, zumal gegen das Ende hin häufig sprung-

weisen Fortschritts und sonstigen Gepräges von Gregor herzurühren scheint. *) Es handelt von der Zucht des heiligen Geistes und verweis't bei seinem frühesten Erscheinen (Anh. XI. 1823) auf die Melodie eines andern (eben da 1832): „O Mutter, auf die Art wie keine Mütter sind" ꝛc. das im Einklange mit einer lange verfochtenen Lieblingsansicht Zinzendorfs, welcher zufolge der heilige Geist in der Dreieinigkeit die Mutter der Gläubigen darstelle, dessen Muttertreue besingt. Das Gesangbuch von 1778 hat beide Lieder unterdrückt, das Choralbuch aber die ältere Überschrift deshalb beibehalten, weil durch sie und die Zahl der Singart an welche die Gemeine sich gewöhnt hatte, die Melodie am sichersten bezeichnet wurde. Das einzige derselben zugetheilte Lied des neuen Gesangbuches: „O Herr Gott heil'ger Geist" ꝛc. (N. 815) von Zinzendorf ist eine Umarbeitung zweier Strophen der letztgenannten beiden früheren Lieder.

2) Das zweite, in der fortlaufenden Zahl der Singarten dem vorigen folgende Lied Zinzendorfs (Art 238): „Trost der Heiden nimm uns mit" ꝛc. giebt bei seiner ebenfalls einzeln stehenden sechszeiligen Melodie zu keiner weiteren Bemerkung Anlaß, als daß in ihrer dritten Zeile die Wendungen der

---

*)



vorhergehenden zweiten sich wiederholen, wie wir bei diesen herrnhutischen Melodieen öfter noch finden werden.

3) Die 240. Singart, wie die beiden vorangehenden, eignet nur einem Liede des Gesangbuches von 1778 (N. 163): „Ave Gott Schöpfer mein" ꝛc., mit der Anfangszeile von dessen 2. Strophe: „Ave du Schmerzensmann" ꝛc. sie überschrieben ist. Sein Inhalt läßt uns sofort eine der Brüdergemeine eigne Art der Andacht erkennen, ein Gebet bei dem vom Kreuze abgenommenen Leichnam Christi, erinnernd im Gepräge (auch der ganz heiteren Melodie) an das Lied bei der Krippe des Herrn: Resonet in laudibus etc. oder auch: „Joseph lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein" ꝛc. selbst bis auf jenes „Eya" ꝛc. das am Schlusse der 2. Strophe erscheint, und zur Wiederholung hinter einer jeden der folgenden bestimmt zu seyn scheint. In dem Tone des Ganzen, nicht aber in den einzelnen, sonst ganz verschiedenen Wendungen der Melodie, wird man diese Nebeneinanderstellung begründet finden, die auch durch die 4. Strophe des Liedes sich rechtfertigt, die wir deshalb hier folgen lassen:

Die Leiche Jesu Christ
haben sie wohl geküßt
Joseph und Nicodem
sie lag auch so bequem
bald wie zu Bethlehem.
Mutter Mariä Gruß
war wohl ein nasser Kuß
auf Herz und Hand und Fuß,
Aber wie mocht's den dreyn
und Johanni seyn
über dem Leichlein!
(Eya, ·|· tröst euch Gott!)

Auch hier wiederholen sich die melodischen Wendungen zweier nebeneinander stehender Zeilen, der dritten und vierten, der fünften und sechsten, wie wir denn, eben wie bei der zuerst angeführten Melodie, so auch bei dieser, die Hand Gregors zu erkennen meinen.

4) Das der 243. Singart eben wiederum ausschließend zugewiesene Lied: „Dem heiligen Blut des Herrn zu gefallen" xc. ist in dem Gesangbuche der Brüder von 1778 (N. 150) wo es 24 Strophen enthält, schon um die Hälfte gekürzt: in dem 12. Anhange zu dem Gesangbuche von 1735 (N. 1956) wo es zuerst erscheint, zählt es deren 48.*) Ohnerachtet dieser Abkürzung und der Veränderung einiger zu auffallenden Ausdrücke der älteren Fassung hat es im Ganzen sein früheres Gepräge bewahrt. Zinzendorf soll es einem neueren Processionsliede nachgedichtet haben; ob mit Beibehaltung seiner Melodie? ist dabei nicht angeführt, auch erkennt man in dieser vielmehr den Ton und die Wendungen der Gregorschen, bis auf die Wiederholung einzelner dieser letzten.**) Den Preis

---

*) Die neuere Bearbeitung dieses Liedes läßt die Strophen nicht mit bloßen Lücken in ihrer ursprünglichen Reihe einander folgen: sie sind, wie nachstehend, geordnet:

1 (1), 2 (5), 3 (4), 4 (2), 5 (8), 6 (13), 7 (14), 8 (18), 9 (19), 10 (25), 11 (26), 12 (28), 13 (30), 14 (31), 15 (32), 16 (35), 17 (40), 18 (41), 19 (42), 20, eine ganz neu gedichtete, eingeschobene Strophe, 21 (45), 22 (7), 23 (46), 24 (47).

**) [Notenbeispiel]

der vor allen heilig gehaltenen Seitenwunde des Herrn feiern die 19. und 22. Strophe, wie denn schon die 2te verkündet, daß dem Preise der Wunden und aller Zeichen der Marter des Heilandes das Ganze geweiht sei. Der mit Daktylen untermischte Bau der Liedstrophe hat hier vorzugsweise die Wahl des $\frac{3}{2}$ Takts für dessen Singweise bedingt und deren etwas tanz- oder marschhaftes Gepräge herbeigeführt, wenn dies nicht theilweise noch mit der früheren Bestimmung des Liedes zusammenhängt.

5) Die Melodie des Liedes: „Die Gottes Seraphim" rc. (Art 249) ist, wie es scheint, ursprünglich nur für den mehrstimmigen Gesang eines beschulten Chors bestimmt gewesen; ihre Wendungen geben es deutlich zu erkennen. In der Gestalt wie das Lied im 12. Anhange (N. 1877) erscheint, als einzelne Strophe, lautet es:
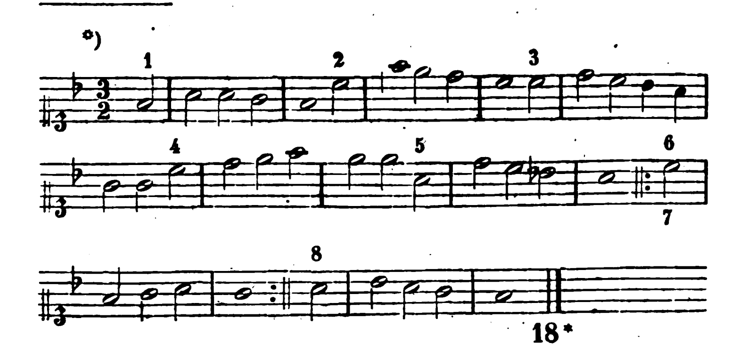
Die Gottes Cherubim erheben ihre Stimm
Funkelnd von Blitz und Strahl!
Ihr Lied ist, wenn ichs sagen darf,
Dazu spielt mehr als eine Harf:
Ehre dem Seitenmaal!

In dem Gesangbuche von 1778 (N. 1600) ist es bis zu drei Strophen erweitert, ein „Heilig" in herrnhutischem Sinne, gleich jenem lutherischen „Jesaia dem Propheten das geschah" rc.; die erste Strophe ist dem Preise des Vaters geweiht, die zweite des Lammes, des Versöhners, die dritte der Seitenwunde. Ob die Singweise, die einzige unter allen, in der (bei der letzten Zeile) nach dem geraden Takte der dreitheilige eintritt, jetzt von der Gemeine gesungen wird — was nicht ohne Schwierigkeit seyn würde — oder im Wechsel mit einem Sängerchore, so daß jene nur in die Schlußzeile einstimmte, weiß ich nicht zu sagen.

6) In dem Choralbuche von 1784 hat die Melodie der 425. Art, eine einzelnstehende und wie alle vorigen nur auf ein einziges Lied anwendbare, aus den zuvor angegebenen Gründen ihre ältere Überschrift behalten: „Wie sauer ist doch das menschliche Joch“ rc. während von den ursprünglich fünf Strophen dieses Zinzendorfschen Liedes die wir in dem Gesangbuche von 1735 (N. 841) finden, nur die letzten zwei in das spätere von 1778 übergegangen sind, so daß es nun anhebt: „O denkt doch an den der gar nichts versehn“ rc. (N. 887). In dem daktylischen Baue seiner Strophe findet der dreitheilige Takt seiner Singweise augenscheinlich seine Veranlassung; diese, ohne bestimmte Abgrenzung eines Aufgesanges durch wiederholte Stollen, läßt denselben doch als durch die fünfte Zeile geschlossen ahnen, so daß die drei letzten, deren melodische Wendungen in der sechsten und siebenten gleich sind, als Abgesang demselben gegenüberstehen.*)

Wenden wir uns nun zu solchen ungewöhnlichen Strophengattungen des herrnhutischen Kirchengesanges, deren Anwendung nicht auf einzelne Lieder beschränkt geblieben ist, sondern in denen mehre Lieder gedichtet worden sind: so ist eine der reichhaltigsten derselben, wenn sie auch nur auf eine Melodieform beschränkt geblieben ist,

*)

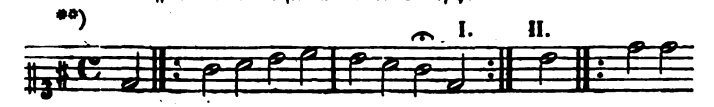


1) die 97ste; das Gesangbuch von 1778 verweis't 21 seiner Lieder auf dieselbe. Das vorzüglichste derselben ist Zinzendorfs Lied: „Du unser auserwähltes Haupt“ ꝛc. mit welchem er (unter N. 973) die 12 Anhänge seines Gesangbuches von 1735 beginnt, von dessen 30 Strophen das spätere von 1778 nur 12 beibehalten hat, die drei ersten, die 7te, die 19te bis 26ste. Dennoch trägt diese Strophenart mit Recht nicht die erste Zeile jenes Liedes als Überschrift, sondern die des Liedes von Gottfried Arnold: „Wie schön ist unsers Königs Braut“ ꝛc. weil sie zuerst bei diesem vorkömmt; wenn auch die hier erscheinende Melodie der Brüdergemeine angehört. Denn jene auf sie verwiesenen Lieder rühren bis auf ihrer drei *) alle von Dichtern der Brüdergemeine her, und diese drei, ursprünglich auf die Strophe des lutherischen: „Vater unser im Himmelreich“ ꝛc. gedichtet, haben durch Veränderung ihrer beiden Schlußzeilen ihr erst anbequemt werden müssen. Sind nämlich von ihren sechs iambischen Zeilen die ersten vier auch, wie bei jener, achtsylbige, so doch nicht die beiden letzten, welche zehn Sylben oder fünf Jamben enthalten. Für je zwei und zwei Zeilen hat die Singweise immer dieselben, (bis auf den letzten Übergangston) einander vollkommen gleichen Wendungen; eine Art der Melodiebildung die wir bereits bei einigen der zuvor betrachteten Weisen vorfanden, und die hier mit Stätigkeit als Grundform des Ganzen durchgeführt ist. **)

2) Die Strophe des Zinzendorfschen Liedes (Art 56): „Ich wills wagen, :|: von der Jesus Treu“ ꝛc. ist

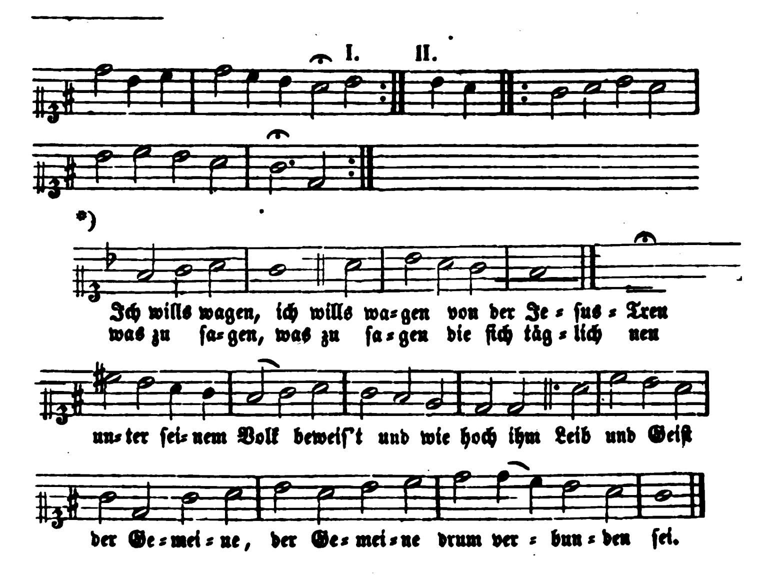
*) So wahr ich lebe spricht dein Gott ꝛc. J. Hermann.
Ach sehet, welche Lieb' und Gnad' ꝛc. Reuß.
Nun essen wir das Osterlamm ꝛc. Koitsch.

**)



noch sieben andern, doch nur der Brüdergemeine angehörigen Liedern mit ihm gemein. Sie wäre, abgesehen von ihrer Melodie, eine siebenzeilige ungewöhnlichen Baues (troch. 4 5 4 5 || 7 7 9 ||) würde sie nicht ausgedehnt zu einer elfzeiligen durch das herrschende Wohlgefallen an Wiederholung, wie melodischer Wendungen in andern Fällen, so hier einzelner Liedzeilen, ja am Schlusse einer wie der andern zugleich, indem die Endworte des Liedes fast den ganzen Aufgesang der Singweise wiederbringen. *)

3) Ganz ähnlicher Bildung, wenn auch ohne Wort- oder Zeilenwiederholungen, ist die Weise des Zinzendorfschen Liedes (Art 159): „Der Sabbath ist ums Menschen willen" rc. die unter dieser einen Melodieform noch sechs andern von ihm und den Seinigen gedichteten Liedern gemeinsam ist. Ihre iambische Strophe ist eine achtzeilige (8 6 8 6 || 8 8 8 6); die beiden letzten Zeilen des Abgesanges bringen die Wendungen
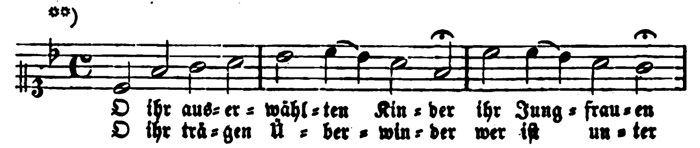


des Aufgesanges unverändert wieder, und die beiden ersten stellen völlig gleiche nebeneinander.

4) Die 161. Art, in einer einzigen Melodieform fünf Liedern Zinzendorfs gemeinsam, ist mit der ersten Zeile seines Liedes: „O ihr auserwählten Kinder“ ꝛc. überschrieben, das mit elf Strophen in dem Gesangbuche von 1735 erscheint (N. 969), in dem von 1778 (N. 1647) nur sechs derselben wiederbringt. *) Die Überschrift des Abschnittes in welchem es in seiner früheren Gestalt uns begegnet: „Von der Stadt Gottes und dem Liede des Lammes“ drückt seinen Inhalt bündiger aus als die spätere. Auch hier finden wir einen den schon besprochenen Weisen ähnlichen melodischen Bau. Die melodischen Wendungen der letzten beiden Zeilen, wie des Auf- so des Abgesanges, sind einander gleich, eben so die der beiden ersten dieses letzten; in jenem wird durch eine frühere kurze Zeile der Gedanke nur angedeutet, den die spätere, längere, uns dann vollständig hören läßt. Diese Art melodischer Würze hat die Singweise jedoch ganz willkührlich in die Liedstrophe hineingetragen, denn dieselbe hat nicht elf Zeilen wie jene, sondern nur acht; die kürzeren Melodiezeilen werden durch Voraus-nehmen und Wiederholen von vier Sylben der 2ten, 4ten und 8ten Liedzeile erst gebildet in meist ganz bedeutungslosem Spiele. Ein etwas beschleunigter Vortrag giebt dieser Singweise das tanzhafte Gepräge, das auch die 56. Art (s. vorher) an sich trägt. **)

*) Die erste und 2te, 4te, 5te, 6te (der jedoch statt ihres Abgesanges der der 7ten gegeben ist) und 11te Strophe des ursprünglichen Liedes.
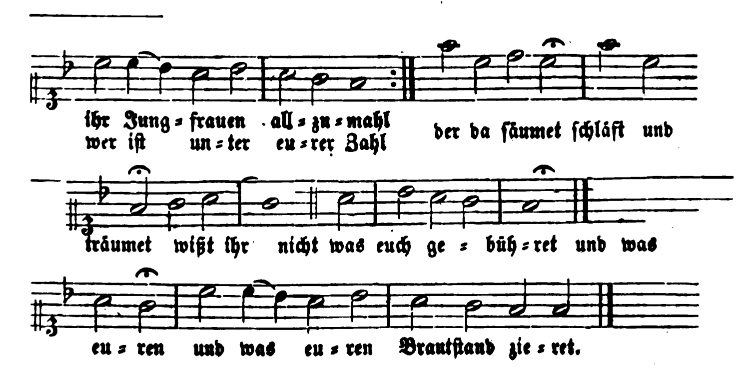
**)



5) Die 185. Singart ist in dem Gesangbuche von 1778 29 Liedern gemeinsam (darunter 11 einzelnen, ja selbst halben Strophen [N. 1198, 1301] die nur den Abgesang der vollständigen bringen); alle dem Stifter der Brüdergemeine, seiner Gattin, seinem Sohne Christian Renatus, oder Gliedern dieses Vereines angehörig, so daß mit Sicherheit geschlossen werden darf, auch die zwei Melodieformen die sie unter sich begreift seien diesem Kreise entstammt. Die erste derselben (185 a) ist mit der Anfangszeile eines Zinzendorfschen Liedes überschrieben, dessen erste Strophe wir folgen lassen; eine der glücklichsten des Ganzen, in der der Dichter weniger als in den andern mit der Sprache zu kämpfen hatte (1109):

> Herr und Ältster deiner Kreuzgemeine
> die du unaussprechlich liebst,
> und so oft und gnadenvoll ihr deine
> Freundlichkeit zu merken giebst;
> Fühlest du ihr stilles Herzenssehnen?
> Siehest du von Liebs- und Sünderthränen
> ihre Augen naß und roth?
> Ja, du hochgelobter Gott!

Wir erkennen sofort in dieser Strophe das Gegenüberstehen eines vierzeiligen Auf- und Abgesanges, jener erste von zwei wiederkeh-

---



renden Zeilen (10, 7), wodurch auch die Wiederholung ihrer melodischen Wendungen bedingt wird, wogegen dieser letzte je zwei gleiche (10, 10 || 7, 7), melodisch übereinkommende Zeilen nebeneinander stellt, deren letzte den Gesang der Schlußzeile des Aufgesanges wiederbringen; eine in mannichfach wechselnder Weise in der Brüdergemeine sehr beliebte Art melodischer Ausgestaltung. Die zweite Melodieform (185 b) ist mit der ersten Zeile eines schon früher in seiner Anfangsstrophe mitgetheilten Liedes bezeichnet (N. 1332): „Einigs Herze, das soll meine Freude" ꝛc. Von der ersten gänzlich abweichend — bis auf die Wiederholung der melodischen Wendungen beider Anfangszeilen der Strophe — bringt jede ihrer Zeilen einen musikalisch vollkommen selbständigen Gang; daneben ist sie eine der wenigen weicher Tonart, die schon dadurch vor der Mehrzahl der übrigen sich auszeichnet. Gehen wir dem Inhalte des Liedes nach dem sie hier angeeignet erscheint, so würden wir die vorhergehende Melodie vielleicht für dasselbe passender halten, wie die eben besprochene für das dieser zugetheilte Lied; eignet dennoch ein jedes dieser Lieder in der Gemeine herkömmlich derjenigen über der seine erste Zeile steht, worüber ich nicht unterrichtet bin, so beruht dies auf eigenthümlicher Empfindung worüber sich weder rechten, noch davon bestimmte Rechenschaft geben läßt. So viel ist gewiß: wenn die eine beider Melodieen mehr eines heiteren, die andere eines düsteren oder doch weicheren Gepräges ist, so fehlt es unter den auf sie verwiesenen Liedern, bei der Mannichfaltigkeit ihres Inhalts, ja, dem Vorwalten derjenigen unter ihnen, die von dem Leiden und den Wunden des Herrn handeln, nicht an Gelegenheit von der einen und der andern einen angemessenen Gebrauch zu machen.

6) In der 206. Art werden uns unter a. b. c. drei Melodieformen gegeben für sieben Lieder Zinzendorfs und der Sei-

nigen; die erste eine früher bereits in der Brüdergemeine heimische Form, die beiden andern, ihrer Bezeichnung zufolge, für das Choralbuch von 1784 durch Gregor erst neu erfunden. Die ältere ist mit der Anfangszeile eines von Zinzendorf in der Gemeine frei aus dem Herzen gesungenen Liedes überschrieben, das der 9. Anhang zu dem Gesangbuche von 1735 mittheilt (N. 1456), und dessen erste Strophe wir folgen lassen:

Lamm, Lamm, o Lamm
so wundersam
geübt, betrübt,
und dennoch auch geliebt!
Mein Herz ist doch nicht mein, nein nein,
es ist des Lamms, des Kreuzesstamms,
der Wundenfluth,
der Lohn von Jesu Blut.

Es ist mit allen seinen 9 Strophen, wenig verändert, in das Gesangbuch von 1778 übergegangen (N. 1331), seine Strophe aber in der Singweise eine ganz andere geworden durch viele Wiederholungen, die wir durch gesperrten Druck angedeutet, und die auf einzelne Worte besondern Nachdruck legen sollen, in den folgenden Gesätzen aber mancherlei Veränderungen nothwendig machen. Ja, es könnte die Frage entstehen, (die man nicht sofort wird abweisen dürfen nach den Beispielen, die das s. g. Marchesche Gesangbuch giebt von Anbequemungen neuer Lieder nicht gangbarer Strophen auf vorhandene Melodieen,) ob Zinzendorf sein aus dem Stegreife gedichtetes und gesungenes Lied nicht eben so einer augenblicklich gewählten damals bekannten Singweise, beiderseits vielleicht anbequemend, gesellt habe? Zu entscheiden ist darüber jetzt nicht mehr, darum hat auch diese Melodie hier, unter den im Schooße der Brüdergemeine entstandenen, ihren Platz finden müssen, der auch dann in gewissem Sinne ihr gebühren würde, wenn sie

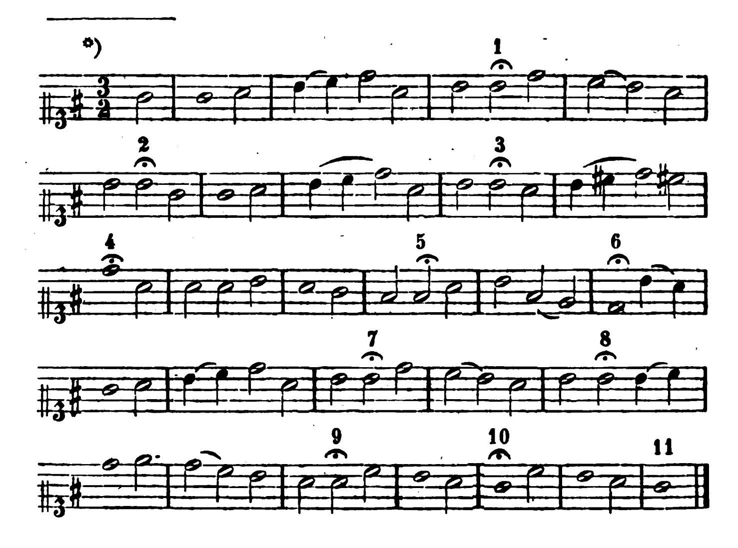
durch Anbequemen zu einem herrnhutischen geistlichen Liede eine veränderte Gestalt gewonnen hätte. Die neben ihr unter b. c. stehenden Umbildungen Gregors geben Versuche, die erste: jene Wiederholungen ganzer, halber Zeilen und einzelner Worte möglichst zu vermeiden; die letzte — mit der Anfangszeile eines andern Zinzendorfschen Liedes überschrieben: „Herr Zebaoth du wahrer Gott" ɩc. (N. 1632) — die ursprüngliche dichterische Form der Strophe auch musikalisch darzustellen.

7) Die 209. Art bringt uns für acht Lieder Zinzendorfs und der Seinigen eine einzeln stehende Melodieform von zehnzeiliger (durch Wiederholung der letzten kurzen Zeile, elfzeiliger) Strophe:

Errettet werden wollen *)
ist unser Sollen
von Christi salbungsvollem
Versöhnungskleid
ist reichlich hervorgequollen
die Möglichkeit.

---

*)



Wenns Auge halb verschwollen
läßt Thränen rollen
und wir nur Seufzer zollen
ist gute Zeit ꝛc.

Von sechs in ihrer Reimstellung durchaus gleichen Strophen dieser Art, mit denen das Lied in dem Gesangbuche von 1735 (N. 262) uns begegnet, hat das von 1778 (N. 365) nur drei wiedergebracht, die beiden ersten und die letzte. Ein Auf- und ein Abgesang läßt, wie man sieht, in dieser Strophe sich nicht unterscheiden; der Sänger der Melodie für dieselbe hat diese dadurch bestimmter abzurunden gesucht, daß er die erste ihrer Zeilen in der dritten, und dann abermals die erste und zweite in der siebenten und achten wiederbringt; es bilden sich dadurch Ruhepunkte, vermittelst deren der sonst unbehülfliche Strophenbau größere Übersichtlichkeit gewinnt. Die Wiederholung der letzten kurzen Zeile gehört zu den bei der Brüdergemeine sehr beliebten Gewohnheiten, wie wir sie schon mehrmals antrafen. Die Melodie bewegt sich in dreitheiligem Takte, der hier, wie es scheint, auf freier Wahl beruht, da der iambische Bau der Strophe ihn nicht unbedingt erheischt; er hat hier den quantitirenden Rhythmus herbeigeführt, statt ihn zu vermeiden.

8) Die 242. Art bringt uns eine lange Strophe mit einer Melodie dreitheiligen Taktes, die durch keine Abschnitte gegliedert, durch Wiederholungen halber und ganzer Zeilen bis zu deren funfzehn ausgedehnt, schwer faßlich erscheint. Ich fand das nach seiner Überschrift: „Heilige dir deine Leute“ dazu gehörige Lied zuerst in dem 12. Anhange zu dem Gesangbuche von 1735, als Schlußstrophe einer Cantate zum 7. Septbr. 1745 (N. 2154) auf den Grundtext: „Der die Braut hat ist der Bräutigam“; die Stellung dieser Strophe scheint demnach anzudeuten, sie sei ursprünglich nur für den Vortrag eines kunst-

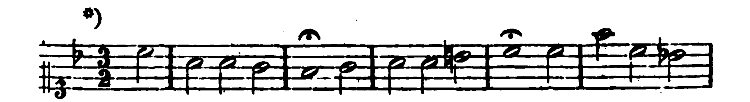
mäßig beschulten Chores bestimmt gewesen, worauf auch die vielen melodischen Sprünge deuten, die nur einer wohlgeübten Gemeine durch öftere Wiederholung geläufig werden können, eben vielleicht nur einer herrnhutischen. Das Gesangbuch von 1778 verweis't drei einzelne Strophen Zinzendorfs (969, 1142, 1297) auf diese Melodie, von denen die letzte: „Heilige dir unsere Ehe" der ursprünglichen Dichtung, mit deren Anfangszeile diese Singart überschrieben ist, am nächsten kommt.

Von den Liedern solcher Dichter, die der Brüdergemeine als Glieder angehörten oder ihr doch sinnesverwandt waren, bleiben uns einige noch zu betrachten mit besonderer Rücksicht auf ihre Melodieen; sie werden nebst denen, die wir bereits an uns vorübergehen ließen, genügend seyn, unser Urtheil über das Gepräge der herrnhutischen Melodieen im Allgemeinen zu begründen.

Die 4. Singart bringt uns in dem Choralbuche von 1784 für 20 Lieder Zinzendorfs und der Seinigen eine einzelne Melodie mit der Überschrift: „in Christo gelebt", eines Liedes, angeblich von Joachim Neander, des einzigen, das unter jenen 20 dem herrnhutischen Kreise nicht angehört. Richtiger bezeichnet das Melodieenregister des Gesangbuches dasselbe durch die erste Zeile eines Liedes der Anna Schindler, Gattin des Gemeineältesten, späteren Bischofs Leonhard Daber (Anh. III, 1046, Ges.-B. 1778, 368.), das bis auf die Auslassung einer einzigen Strophe, der sechsten, unverändert in dasselbe übergegangen ist:

Du heiliges Kind, wer dich einmal findt,
den nimmst du so ein
daß er wünscht wie du bist in allem zu seyn. *)

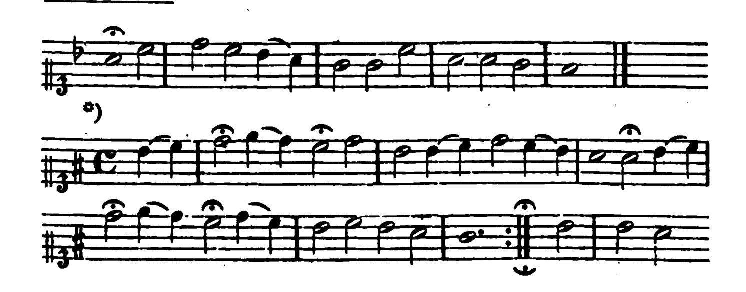
*)



Die Form seiner Strophe von vier Zeilen, die ersten drei zu 5, die letzte zu 11 Sylben ist dem älteren Kirchengesange fremd, gehört aber zu den der Brüdergemeine besonders zusagenden, insofern man kürzeren Zeilen eine längere folgen zu lassen und eine Strophe damit zu beschließen liebte. Der dreitheilige Takt wurde durch die Richtung jener Zeit, den quantitirenden Rhythmus in Kirchenweisen zu vermeiden, und auf den accentuirten sich zu beschränken, unmittelbar geboten. Daß dennoch die Melodie, auch bei mäßig belebtem Vortrage den sie jedenfalls erheischt, eines tanzhaften Schrittes ist, wird man nicht leugnen können.

Das Lied der Gräfinn Benigna Reuß-Ebersdorf, Schwester der Gemahlinn des Grafen Zinzendorf, mit dessen Anfangszeile die 204. Melodieart überschrieben ist, preis't gleich vielen andern den seligen Frieden, den ein gläubiges Gemüth in Jesu Wunden empfinde (G.B. 472):

So ruht mein Muth in Jesu Blut und Wunden
da geht und weht ein sanfter Friedenswind.
Ich bin mit Sinn und Herz an ihn gebunden
weil ich für mich da lauter Anmuth find'.
Drum pfleg' ich gern zu sitzen
in seinen Wundenritzen
zu weiden meine Seel'!
Da bin ich still wenn alle Wetter blitzen
und ruhe sanft in dieser Friedenshöhl. *)
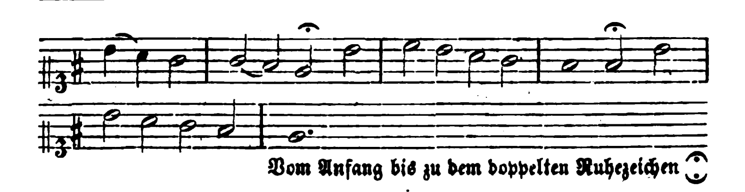


*)

Seine Strophe ist eine neunzeilige, der die Melodie auch genau sich anschließt: eines Aufgesanges von je zwei sich wiederholenden Zeilen, deren zweite (bis auf die Modulation zurück nach der Grundtonart) der ersten übereinkommt; eines Abgesanges sodann, zunächst dreier Zeilen (von 7, 7 und 6 Sylben), der in seiner Ausweichung der verwandten Molltonart sich zuwendet, worauf dann der Aufgesang zu den letzten zwei Zeilen der Strophe in allen seinen melodischen Wendungen wiederkehrt.

Für dieses hier in seiner ersten Strophe mitgetheilte Lied ist bei den 4 Zeilen des Aufgesanges und den 2 Schlußzeilen des Abgesanges auf der je 2ten und 4. Sylbe ein Verweilen (der Ebenmäßigkeit halber von drei Takttheilen) vorgeschrieben, das jedoch nur für eines der andern beiden Lieder noch passend ist, die das Gesangbuch auf diese Singart verweis't: eine einzelne Strophe, von der Gräfinn Erdmuth von Zinzendorf gedichtet (N. 595): „So ists, du bists! so hab' ich dich erfahren" rc. nicht aber für das des Grafen (N. 863):

Laß uns in deiner Liebe und Erkenntniß
O Jesu, täglich größre Schritte thun;
eröfn' uns immer mehr das Kreuzverständniß,
und lehre uns in deinen Wunden ruhn rc.

bei dem ein fortgesetzter Gesang jeder Zeile ohne Unterbrechung allein sinngemäß ist.

Die 111. Singart enthält nur eine einzige, auch für ein Lied des Gesangbuches (N. 890) allein anwendbare Melodie;



ein Lied, das der Pastor Rothe zu Berthelsdorf ursprünglich im Jahre 1724 zum Geburtstage des Grafen Zinzendorf gedichtet:

> Nähert euch immer, Schmerz, Mangel und Schmach;
> tretet zusammen, unsere Flammen
> welche vom Vater der Lichter herstammen
> werden vermehret und bleiben nicht nach;
> nähert euch immer, Schmerz, Mangel und Schmach!

Seine sechszeilige Strophe (10, 5, 5, 11, 10, 10) erheischte, wenn der quantitirende Rhythmus vermieden werden sollte, eine Singweise dreitheiligen Taktes, welche sie denn auch gefunden hat. Nun ist es aber auffallend, daß, wenn gleich das Lied einem der Brüdergemeine sinnesverwandten Geistlichen angehört, dennoch hier in seiner Melodie die Wiederkehr einzelner Wendungen nicht erscheint, die in den aus jener hervorgegangenen Weisen so häufig uns begegnet, und zu deren Abrundung dient. Ja, es muß hier um so mehr befremden, als das Lied selbst, das am Schlusse jeder Strophe mit besonderem Nachdrucke deren Anfangszeile wiederbringt, dazu nahe Veranlassung gab. Die Melodie hat aber nicht allein dem Liede hierin nachzugehen verschmäht, sie hat sogar die von dem Dichter absichtlich gewählte Form dadurch zerstört, daß sie nicht einmal mit der letzten Liedzeile abschließt, sondern den völligen musikalischen Schluß erst durch zwiefache Wiederholung der letzten zwei Worte derselben — in der 3ten des zweisylbigen Schlußwortes „gewiß" — herbeiführt. Vielleicht war es deshalb, weil das Lied, noch vor Begründung der späteren Gemeineeinrichtungen gedichtet, damals schon seine Singweise fand, also zu einer Zeit, wo die Vorliebe zu gewissen Melodiebildungen noch nicht tiefere Wurzel geschlagen hatte; vielleicht auch wollte man eine nahe Beziehung zu gewissen Opernarien

vermeiden, in deren Dichtungen jenes Umschlossenseyn der einzelnen Strophen durch eine gleiche Anfangs- und Endzeile vorzüglich beliebt war, *) den Nachdruck aber, den jene Form mit sich führte, durch ein anderes Mittel ersetzen, wenn auch immerhin zum Nachtheile des Strophenbaues.

Wir sind nunmehr dahin gelangt, wo uns vergönnt ist, überschauend zusammenzufassen, was die vorangehenden Blätter über die äußeren Schicksale und die Beschaffenheit des kirchlichen Gesanges der Brüdergemeine im Einzelnen berichteten, und in den mancherlei Besonderheiten der in ihrer Mitte entstandenen Singweisen deren bezeichnendes allgemeines Gepräge zu erkennen.

Die herrnhutische Gemeine war eine durch persönliche und Zeitverhältnisse bedingte Erneuerung des alten böhmisch-mährischen Brudervereins, nicht eine Verpflanzung desselben. Um dieses letzte zu seyn, hätte sie vorzugsweise auf die Gemeineordnungen jenes älteren Vereines sich zu gründen gehabt, und dessen höchst eigenthümlicher Kirchengesang müßte als Grundlage des ihrigen sich ausweisen. Jenes war theilweise nur der Fall, dieses fand überall nicht statt; ihr Kirchengesang beruhte auf einer ganz anderen Grundlage.

Es darf zugegeben werden, daß der Stamm der neugegründeten Gemeine in ihren Anfängen aus böhmisch-mährischen Einwanderern bestand, und daß eine nicht unbeträchtliche Anzahl von diesen auch im ferneren Fortgange sich ihr anschloß. Dieser Stamm des an Umfang schnell sich mehrenden Kirchleins, in seinem nothgedrungen aufgegebenen Vaterlande seit dem Ausgange des böhmischen Krieges aller Gerechtsame einer kirchlichen Gemeinschaft beraubt, hatte trotz Druck und Verfolgung dem Erbtheile seiner Väter treu angehangen; er brachte die

*) Ev. Kirchengesang, Th. III. S. 43. 44.

Trümmer seiner alten Gemeineordnungen, seines eigenthümlichen Kirchengesanges, mit sich in die neue Heimath, und neben diesem letzten zugleich die auf die böhmisch-mährischen Brüder mit übergegangene Blüte des lutherischen in Lied und Weise der ersten hundert Jahre der Kirchenreinigung. Allein selbst nicht in bedingter Selbständigkeit sehen wir diese eingewanderte Gemeine sich erhalten, oder eine überwiegende Einwirkung üben auf die ihr sich Anschließenden; der Einfluß dieser auf sie war der mächtigere. Sie fand gastliche Aufnahme in einem frommen Kreise, aus Theilnehmern und Anhängern jener geistlichen Erweckung gebildet, die den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts bezeichnet, und weil sie dem Stifter des Waisenhauses zu Halle ihre eigenthümliche Ausgestaltung verdankt, gewöhnlich mit dem Namen der Halleschen bezeichnet wird; die später sich ihr Anschließenden, zu einer größeren Verbrüderung mit ihr Verschmelzenden, hatten Pflege und Förderung ihres geistigen Lebens nicht minder bisher durch die Halleschen Gesinnungsgenossen empfangen. Daß aus den früheren Gemeineordnungen, die jener ältere Stamm in die neu entstehende Gemeine doch nur trümmerhaft mitbrachte als lange verfolgter und geknechteter, ein Theil der späteren sich lebendig entwickelt habe, soll nicht bezweifelt werden; was aber durch ihn von seinem altherkömmlichen Kirchengesange in die erweiterte Verbrüderung überging, war einestheils ein beiden Bestandtheilen derselben, dem aufgenommenen wie dem aufnehmenden, schon Gemeinsames, es konnte also ein Zugebrachtes nur insofern genannt werden, als bei den Gastfreunden bereits Verschollenes dadurch wohl neu erweckt wurde; anderntheils war es ein diesen letzten bis dahin völlig fremd Gebliebenes, einer längst vergangenen Zeit Entstammtes, das theilweise zwar sich einbürgerte, nach einiger Frist jedoch, wie wir gesehen haben, als dem Ohre und

Geiste der Neuzeit fern liegend, zu großem Theile mit Anderem, mehr Anmuthendem vertauscht wurde. Ganz anders dagegen verhielt es sich mit Demjenigen, was die gastlich Aufgenommenen bei ihren Gastfreunden vorfanden, was sie von diesen empfingen. Ein ähnliches Verhältniß freilich bestand zu dem auf dem Gebiete des evangelisch-kirchlichen Gemeinegesanges im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts Hervorgegangenen, wovon wir voraussetzen, daß es den eingewanderten Brüdern in den Tagen des herben Druckes nicht habe zu vollständiger Kunde gelangen können, und das ihnen jetzt erst dargeboten wurde. War dieses nur ein Nachklang des im Laufe des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung an Lied und Weise laut Gewordnen, so durfte es, weil einer gleichen Wurzel mit ihm entsprossen, für ein schon Gemeinsames gelten; war es Vorandeutung des um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts als Frucht einer neuen geistlichen Erregung Gereiften, so wies es eben nur hin auf dieses. Und in der That, in diesem allein, in dem Geiste durch den es zur Reife gediehen war, beruhte damals eine lebendig anregende Kraft zu neuen Schöpfungen. Mochte das den eingewanderten Brüdern eigenthümlich Angehörige immerhin das Tiefsinnigere, Bedeutungsvollere seyn, ein lebendig aufnehmender Sinn kam ihm nicht entgegen in den Tagen von denen wir reden; möchten wir Manches auch zu tadeln finden an dem damals neu Hervorgehenden, ihnen Entgegengebrachten, immer doch stellt es die lebendige Blüte einer in der Gegenwart in neuem Sinne und reicher Fülle sich stets wiederum entfaltenden Schöpfungskraft dar. Hier finden wir die Grundlage, auf der in Dichtung wie Melodie das Eigenthümlichste des Kirchengesanges der neuen Brüdergemeine sich auferbaute, den Keim aus dem es hervorsproßte; in den Liedern und Weisen die dem Halleschen Kreise angehörten, die Freylinghausen

in den beiden Theilen seines weit verbreiteten Gesangbuches gesammelt hat. So sehr aber auch die durch sie geweckten geistlichen Gesänge und Melodieen der Brüder den Ton derselben im Allgemeinen theilen mögen, so eignet ihnen doch eine eigenthümliche Färbung, die wir wiederholt dem Einflusse zuschreiben, den der Stifter der neuen Brüderkirche durch seine Persönlichkeit auf alles aus deren Mitte Hervorgegangene übte. Wie in seinen Liedern mit wenigen Ausnahmen der bequeme, vertrauliche Ton der gewöhnlichen Rede vorherrscht, womit man dem nahen Freunde gegenüber sich ausdrückt — und so stellte Zinzendorf sich und die Seinigen zu dem Heilande — so ging ein gleicher auch über in deren neue Singweisen. Selten wird von diesen der verzückte oder trüb-empfindsame vieler Halleschen angestimmt, denen sie in Bildung ihrer melodischen Wendungen und deren Verknüpfung sonst sehr nahe kommen; am wenigsten jener letzte, wie schon das seltnere Vorkommen der weichen Tonart zeigt. Die Andacht zu den Wunden Christi als dem sicheren Bergungsorte der sündigen Seele vor den Tücken des Feindes, wie sie durch einen großen Theil der Lieder des Gesangbuches hinklingt, und als Mittelpunkt in Lehre und Leben nach dem Bekenntnisse Zinzendorfs nothwendig hinklingen muß, trägt in diesen Liedern nur höchst selten das Gepräge herber Zerknirschung, demüthiger Bußfertigkeit; vorherrschend vielmehr ist in ihnen das seelige Gefühl des Erlöstseyns, der Erledigung von der Knechtschaft und Strafe der Sünde, die als überwundenes Schreckbild nur aus der Ferne noch entgegendämmert. Der Sünder, wenn er Jesu Leiden im Geiste „recht besehen“ will, stellt sich andächtig neben die Leiche Jesu, nimmt sich rechte Zeit „darüber sich auszufreuen, was Freuden bis in Ewigkeit in Jesu Leiden seyn“, merkt sichs gar fein:

„wie ihm die Wunden stehn,
wie viel der Marterschönen seyn
die an dem Lamm zu sehn" rc.

er hätte all jenes Gut, das Jesu Blut, Leiden, Tod und Grab ihm gewährt, gern ungestört, in jener sanften, froh genossenen Ruhe, die er in Jesu Wunden gefunden, gleichwie man im Bette gern Ruhe habe; und wenn Jesu Bußkampfsnacht ihm auch seine Schuld in das Gedächtniß ruft, so macht doch der Blick ihn wieder froh auf die „zerweinten holden Jesusaugen, deren Thränlein er aufzusaugen eilt wie ein Kind; wie denn auch sein Mund nicht gern spricht, sondern lieber küßt, und die Wunden seines Herrn lieb hat" rc.*) Fanden wir das bezeichnende Gepräge der Singweisen herrnhutischer Lieder in dem Ausdrucke seelig-behaglichen Begnügtseyns den die Mehrheit derselben trägt, so bewährt sich dieser als nothwendig bedingt solchen Liedern gegenüber wie diejenigen, aus denen wir jene eben mitgetheilten, ohne mühseliges Suchen uns zuerst sich darbietende Stellen erlasen. Dieselben sind aber deshalb nicht minder glücklich gewählte, weil ihren Liedern nicht Melodieen eignen, die im Schooße der Brüdergemeine entstanden, eines derselben vielmehr auf eine Singweise des 16. Jahrhunderts gedichtet ist (Lobt Gott ihr Christen allzugleich rc.), die andern beiden auf Melodieen des 17ten (Jesu meine Freude rc. Nun danket alle Gott rc.). Denn Vorhandenes wählen und entlehnen; Neues ersinnen und gestalten, geschahe allezeit in gleichem Geiste und Sinne; zwischen Beidem finden wir die vollkommenste Übereinstimmung, eben so zwischen dem Umbilden entlehnter Melodieformen, wie gering oder bedeutend es seyn
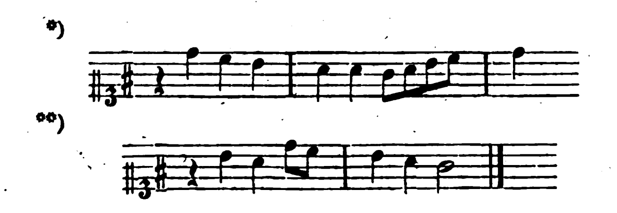
---

*) G.B. von 1778. N. 170, V. 1, 2, 4; — N. 174, V. 1; — N. 177, V. 6, 1.

möge, und der Wahl unter mehren Umgestaltungen, die das Ursprüngliche früher schon nach besonderer Vorliebe gemodelt hatten. Durchdringen wir uns mit diesem Geiste, geben wir uns diesem Sinne hin, bedingen wir unser Urtheil eine Weile durch die Überzeugung, daß es hier gelte eine bestimmte Erscheinung ihrem inneren Wesen nach aufzufassen, nicht sie nach größerem oder geringerem Werthe zu würdigen; so wird in Nicolaus Hermanns Weise des Liedes: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" ꝛc. der ihrer letzten Zeile vor deren Wiederholung angefügte, behaglich aufstrebende Gang, ein Zusatz schon des 17. Jahrhunderts, der uns sonst wohl ihren freudig-frischen Fortschritt hemmend zu entstellen schien, uns nicht ferner stören, wir werden ihn mit dem Tone des Liedes in vollkommenem Einklange finden;*) die Veränderung der Schlußzeile des Auf- wie Abgesanges von Crügers „Nun danket alle Gott" ꝛc. wird uns gerechtfertigt vorkommen,**) ja, wir werden selbst die Verwandlung der herrlichen Melodie des eben genannten Sängers zu Johann Franks „Jesu meine Freude" ꝛc. in eine der ursprünglichen möglichst nachgehende harter Tonart billigen können, eine Umschaffung im Geiste eines neuen Liedes, die, bedingt wie sie seyn mag, schon nahe an das neue Bilden reicht.

Recht deutlich ergiebt sich das Verhältniß der Brüderlieder zu den älteren für sie gewählten Melodieen des evangelischen Kirchengesanges aus den liederreichsten Strophengattungen des Gesangbuches von 1778, in welchem wir den vollkommen

*)

**)



genügenden Ausdruck des Geistes und Sinnes der von ihren Auswüchsen allmählig gereinigten Brüderkirche erkennen müssen. Vergleichen wir die Gesammtzahl der diesen Strophen angehörigen Lieder mit der Summe der darunter befaßten Brüderlieder; stellen wir denselben die in dem Choralbuche von 1784 ihnen zugewiesenen Melodieen gegenüber, indem wir sie nach Ursprung, Zeit ihres Entstehens und ihrem eigenthümlichen Gepräge näher betrachten, so enthüllt sich uns am sichersten die innere Beziehung zwischen Lied und Singweise, wie sie in der Brüdergemeine sich gestaltet.

Unter allen Strophengattungen des Gesangbuches von 1778 ist die 22ste, die vierzeilig iambische, in jeder Zeile durchaus achtsylbige, die am häufigsten vorkommende. Sie ist 136 Liedern dort gemein, darunter 77 Brüderliedern, also mehr als der Hälfte aller. Auch an Melodieformen ist sie die reichste, sie befaßt deren 14. Alle diese sind älteren Ursprunges; theils gehören sie Hymnen der römischen Kirche an — A solis ortus cardine etc. Veni creator spiritus etc. Christe qui lux etc. — theils Liedern des 16. Jahrhunderts; drei unter ihnen, die allein bis in das 17te hineinreichen, erscheinen doch als Nachklänge des vorhergehenden: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend ꝛc. Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ“ ꝛc. Die älteren und ältesten der hieher gehörenden Melodieen ernsteren und strengeren Gepräges erscheinen zumeist nur mit den Liedern, denen sie ursprünglich eignen, sie werden aber auch zu liedhaften Strophen angewendet mit denen längere, mehr psalmodieartige Gesänge (nach Art des „Herr Gott dich loben wir“ ꝛc.) durchflochten sind.*) So bewahren, auch in solchen Einschaltungen, diese Strophen das sie vor andern auszeichnende, mehr kirchen-

*) G.B. N. 274. 289. 290. 315. 643 u. s. w.

hafte Gepräge, das jedoch stellenweise auch durch andere dieser Singart angehörende, mehr anmuthige als feierliche Weisen erheitert wird. Wir nennen beispielsweise die Melodieen der Lieder: „Nun laßt uns den Leib begraben rc. (Die Seele Christi heil'ge mich rc.) Vom Himmel hoch da komm ich her rc. (Lob sei dem allmächtigen Gott rc.) Herr Gott dich loben alle wir rc. Wo Gott zum Haus' nicht giebt sein' Gunst" rc. deren heiteres Gepräge wir nicht erst zu rühmen haben werden, da ein jeder sie kennt, und auf welche die Mehrzahl der selbständigen Brüderlieder dieser Strophengattung verwiesen sind.

Nächst dieser Singart befaßt die 14te, im Baue nur durch den Wechsel einer 8- und 7sylbigen iambischen Zeile von ihr unterschiedene, die meisten Lieder des Gesangbuches: 69 im Ganzen, und darunter 53 herrnhutische, mehr als vier Fünftheile aller. Dagegen ist sie verhältnißmäßig arm an Melodieformen; es sind deren nur vier: eine aus dem 16. Jahrhundert stammende, die zuvor besprochene des Liedes „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" rc.; zwei aus dem 17ten: die ursprünglich einem abendlichen Liebesständchen Adam Kriegers „Nun sich der Tag geendet hat" rc. angehörende, später auf dessen Umgestaltung in ein geistliches Abendlied gleichen Anfangs übertragene, und Johann Crügers Weise zu Paul Gerhards Dankliede „Nun danket all' und bringet Ehr" rc., welcher als Nebenmelodie noch eine zweite zu demselben Liede zur Seite steht, wahrscheinlich in der ersten Zeit des Bestehens der Brüdergemeine gesungen. Nur Adam Kriegers Melodie ist weicher Tonart; wie oft, und zu welchen Liedern man sie angewendet habe ist nach dem Gesangbuche nicht zu übersehen, weil es stets nur die anzuwendende Singart, nicht die Melodieform anzeigt; doch gewährt uns eben hier das Choralbuch eine willkommene Andeutung, und diesem zufolge sang man vorzugs-

weise vier Lieder nach ihr: „Der Heiland war so todbetrübt rc. (115) Mein Gott das Herz ich bringe dir rc. (412) Den tiefen Eindruck, was mein Freud rc. (821) Es segne uns Gott, unser Gott“ rc. (1089), für deren allgemeinen Ton ihr ursprünglicher Ausdruck, der eines mild-sehnsüchtigen Liebesgesangs, im Sinne der Brüdergemeine am meisten geeignet ist, wie wir denn auch darin bestätigt finden, was wir von dem Gepräge ihres Kirchengesanges zuvor aussagten, er möge sich nun in neugeschaffenen Formen bewegen oder in entlehnten.

Den beiden zuvor besprochenen Strophengattungen stehen an Liederreichthum (wenn auch minderen Umfanges) die 79. und 151. Singart zur Seite. Jener gehören 55 Lieder an, dieser 51; jene befaßt darunter 47 Brüderlieder, $\frac{5}{6}$ der Gesammtzahl, dieser zwar nur 31, $\frac{3}{5}$ des Ganzen, doch allezeit beträchtlich mehr als dessen Hälfte. Dagegen ist sie die melodieenreichere, sie bietet zehn Melodieformen, während die andere nur drei in dem Choralbuche enthält.*) Auch hier, nicht zu gedenken der aus Freylinghausens Gesangbuche entlehnten, oder in der Mitte der Brüdergemeine entstandenen Weisen, auf die es bei dem hier obwaltenden Gesichtspunkte weniger ankommt, tragen die älteren dieser Melodieformen eben das Gepräge wie die der zuerst besprochenen Singarten; ja, in beiden begegnen uns wieder, wie in der 14ten, heitere Melodieen weltlichen Ursprungs. In der 79sten die von Heinrich Isaak herrührende des Liedes: „Insbruck ich muß dich lassen“ rc. (O Welt ich muß dich lassen rc. In allen meinen Thaten rc.); in der 151sten Hans Leo Haßlers: „Mein G'müth ist mir verwirret“ rc. (Herzlich thut mich verlangen rc.) und eines Unbekannten: „Entlaubt ist uns der Walde“ rc. (Ich dank' dir lieber Herre rc.). Es darf nicht

---

*) „Nun ruhen alle Wälder“ rc. und zwei Weisen zu P. Gerhards Passionsliede: „O Welt sieh hier dein Leben“ rc.

übergangen werden, daß zwei Melodieen dieser Singarten Nebenweisen zur Seite haben: die Crügersche des Liedes „O Welt sieh hier dein Leben" rc. in der 79sten; die Haßlersche, später auf den Sterbegesang „Herzlich thut mich verlangen" rc. übertragene der Liebesklage „Mein G'müth ist mir verwirret" rc. in der 151sten; und daß eben diese zweiten Melodieen weicher Tonart und eines mehr düsteren Gepräges sind als die ursprünglichen, deren letzte zwar phrygischer Tonart ist, in der Gemeine aber, laut dem Tonsatze Gregors, durchaus als Durmelodie aufgefaßt wurde. Die erste ist durch das Zeichen * als eine von Gregor für das Choralbuch von 1784 gesungene angemerkt, der andern fehlt dieses Zeichen, sie ist also wahrscheinlich in den früheren Zeiten der herrnhutischen Kirche entstanden. Über die Anwendung beider Nebenweisen giebt das Choralbuch in diesem Falle keinen Aufschluß, ihr Vorhandenseyn berechtigt indeß zu keiner allgemeineren Folgerung. Denn die Durmelodieen haben in beiden Strophengattungen das entschiedenste Übergewicht, für die genannten Passionslieder genießen ihre älteren Melodieen der allgemeineren Bevorzugung; wir dürfen daher die ihnen zur Seite gesetzten nur als solche betrachten, die von einem einzelnen ästhetischen Gesichtspunkte aus, solchen Liturgen empfohlen werden, die einem mehr individuellen Ausdrucke der Lieder nachzugehen geneigt sind.

Die Anwendung weltlicher Weisen auf geistliche Lieder wie die 14., 79., 151. Singart sie auch in der Brüdergemeine üblich zeigen nach dem Vorgange der allgemeinen evangelischen Kirche, giebt zu einer Bemerkung Anlaß, die uns hinleitet zu einem eigenthümlichen in der 58. Strophengattung obwaltenden Verhältnisse. Wenn in dem ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung, wie es nicht selten geschahe, weltlichen Melodieen eine geistliche Bestimmung gegeben wurde, war in den meisten Fällen

das Bestreben dahin gerichtet, durch Umbildung ihrer Wendungen oder Behandlung der Harmonie ihnen eine Färbung zu geben, die sie dem Kreise gleichstelle in den sie eingeführt wurden, und die der kirchlichen Würde mehr gezieme. Schon zuvor haben wir angedeutet, daß, im Gegensatze damit, in der Brüdergemeine selbst älteren geistlichen Singweisen die man entlehnte ein weltlicher Ton geliehen, unter mehren vorhandenen Formen derjenigen der Vorzug gegeben wurde, die ihn am meisten an sich trug. Nirgend tritt dieses in so merkwürdiger Weise hervor als bei der 58. Singart. Ihr eignen 49 Lieder des Brüdergesangbuches, für die jedoch nur eine einzige Melodie gegeben wird, und zwar eine der ältesten des deutschen evangelischen Kirchengesanges: die des Betliedes aus dem 13. Jahrhunderte für die Pfingstzeit, dem Luther späterhin einige Strophen hinzudichtete: „Nun bitten wir den heiligen Geist" rc. Auf diese Melodie sind nur Lieder verwiesen die im Schooße der Brüdergemeine entstanden, mit alleiniger Ausnahme ihres ursprünglichen, das aber die alte böhmisch-mährische Kirche schon seit ihren frühesten Zeiten sich angeeignet hatte. Das alterthümlich-ernste Gepräge dieser Singweise hätte in grellem Widerspruche gestanden gegen den so abweichenden Ton den die neuern Lieder anschlagen die man ihr gesellen wollte; man mußte also sie ihnen zu nähern suchen, doch so, daß sie auch in erneuertem Gewande noch immer erkennbar bleibe. Deshalb hat man ihren ernsten Fortschritt geraden Taktes in den wiegenden des dreitheiligen verändert, ihren Schlußfällen mehr modische Wendungen gegeben, durch ausfüllende Sylbendehnungen ihr größere Weichheit geliehen. In dieser Umgestaltung findet sie sich mit besonderer Vorliebe vor andern angewendet, bald in allen ihren Zeilen, oft nur in ihren drei letzten,*)

*) N. 104. 161. 227. 657. 1305. 1309 rc. des G.-B.'s von 1778.

ja, in einzelnen Liedern auf die eine wie andere Weise, wo sie dann vollständig meist nur zu der ersten Liedstrophe erscheint.*) Sollte in der eigenthümlichen Stelle welche diese Melodie hienach in dem geistlichen Gesange der Brüder einnimmt, noch ein Nachklang forttönen des von Zinzendorf auch als Lehrsatz ausgebildeten, spät und ungern aufgegebenen frommen Gefühles, welchem zufolge er den heil. Geist als die **Mutter** der Kirche verehrte?

So sehr wir nun diese eine Singweise bevorzugt finden, so auffallend erscheinen andere Singarten von Dichtern der Brüdergemeine vernachlässigt, selbst wenn sie die trefflichsten Melodieformen enthalten. So gehören der 125. Strophengattung, welche die Singweisen der Lieder bietet: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" rc. und „Es stehn vor Gottes Throne" rc. nur fünf Lieder des Gesangbuches (von 1778) an, unter ihnen kein einziges Brüderlied, auch ein einziges nur von neuerem Ursprunge;**) der 132sten, die für 44 Lieder elf Melodieen giebt, unter ihnen acht der trefflichsten des 16. Jahrhunderts***) sind nur vier Brüderlieder und eine einzelne Strophe (N. 1122) angeeignet worden, für die man wohl vorzugsweise die drei neueren Formen dieser Gattung angewendet haben wird. †)

*) N. 1713. 1731.

**) „Herr Jesu, Gnadensonne" rc. von Gotter.

***) Allein Gott in der Höh sey Ehr rc.
Es ist das Heil uns kommen her rc.
Nun freut euch lieben Christeng'mein rc.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir rc.
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält rc.
Wenn mein Stündlein vorhanden ist rc.
Es ist gewißlich an der Zeit rc.
Ach Gott vom Himmel sieh darein rc.

†) Herr Jesu Christ du höchstes Gut rc.
Ein Würmlein bin ich, arm und klein rc.
Mein Herzens Jesu, meine Lust rc.

Heimisch waren jene älteren Singweisen in dem kirchlichen Gesange der Brüdergemeine, doch zumeist als hochgeehrte Denkmale einer früheren Zeit allein; lebendig verwuchsen ihm nur solche, die einen Ton anschlugen oder denen er geliehen werden konnte, in welchem die innere, eigenthümliche Stimmung der Verbrüderten den höchsten Gütern gegenüber sich abspiegelte.

Der Trieb tonkünstlerischen Schaffens in Erfindung neuer Melodieen erwachte, wie wir gesehen, erst nach einer Reihe mehrer Jahre seit Begründung der inneren Verfassung der Brüdergemeine, nachdem der dichterische selbst durch neue Strophenformen sich bereits kund gegeben hatte, Formen, die durch den Gesang doch erst vollständig belebt werden konnten, und diesen hätten herausfordern sollen. Mit wie kargen Nothbehelfen man sich aber Anfangs begnügte, haben wir durch das s. g. Marchesche Gesangbuch kennen gelernt: wie man die Strophe des Dichters hin und her gezerrt, wiederholend, zerstückend, dehnend, bis sie dem Gesange gerecht geworden, in eine fremde Form hineingepreßt war, die mit der ursprünglichen wenig mehr gemein hatte. Ja, an ein solches Verfahren hatte man mit der Zeit so sehr sich gewöhnt, daß jene Wiederholungen später auch bei neu erfundenen Melodieen als beliebte Würze angebracht wurden, selbst wo man ihrer nicht bedurfte. Wir dürfen hier nur zurückweisen auf viele der kurz zuvor besprochenen Weisen an denen diese Besonderheit uns entgegentrat, zu deren Pflege auch wohl Zinzendorfs Beispiel mit beigetragen haben mag, wenn er seine aus dem Herzen stegreiflich gesungenen Lieder eben so unvorbereiteter Weise fremden Melodieen, ja selbst einzelnen aus mehren derselben aufgehaschten Wendungen anpaßte, wie die Erinnerung des Augenblickes sie ihm entgegenbrachte; denn sein Vorgang war in allen Dingen auf die Mehrheit von entschiedenster Einwirkung. Gregor, tonkünstlerisch um Vieles

gebildeter und zumal eines reineren Geschmackes, gab zwar zu — nach dem Zeugnisse seiner Vorrede zu dem Choralbuche von 1784 — daß Wiederholungen einzelner Zeilen und Worte in gewissen Fällen zulässig, ja daß sie von großer Wirkung seyn könnten, jedoch selten in allen Strophen eines Liedes, und nimmer unbedingt an einer wiederkehrenden Stelle; deshalb ging sein Bestreben dahin, dieselben so viel als möglich zu beseitigen, und wo dieses bei der Form, die eine Melodie einmal gewonnen hatte, nicht mehr thunlich war, dieselbe durch eine neue zu ersetzen. Dennoch wird ein aufmerksamer Betrachter die Spuren — fast möchten wir sagen die Narben — früherer, nicht empfehlenswerther Gewohnheit noch in vielen, bis auf diesen Tag werthgehaltenen Brüderweisen erkennen.

Wenn auch erfindend in ihrem Kirchengesange, ist die Brüdergemeine in ihrer erneuerten Gestalt der lutherischen Kirche dennoch nicht spendend, bereichernd gegenübergetreten gleich der alten Brüderkirche, sondern nur entgegennehmend, empfangend; die gegenseitige Stellung beider konnte nur dieses beschränkte Verhältniß zulassen. Die Brüdergemeine hatte von Anbeginn einen zu eng umschränkten Standpunkt genommen, als daß jene ihr dahin hätte folgen mögen; mit diesem hing wiederum ein großer Theil ihrer eigenthümlichen geistlichen Gesänge zu innig zusammen, als daß der Wunsch hätte entstehen können, diese von ihr zu entlehnen; ihre Weisen auf andere Lieder zu übertragen, oder neue auf sie zu dichten untersagte schon die fremde, unvolksmäßige Form ihrer Strophen. Wünschenswerth hätte es wohl scheinen können, die sogenannten Singstunden von der Brüderkirche zu entlehnen; geistliche Übungen, bei denen der Liturg, einen bestimmten Theil kirchlicher Lehre aus Stellen der Schrift weniger entwickelnd als durch dieselben einschärfend, seinen in diesem Sinne geordneten Vortrag mit einem

Kranze frei, augenblicklich erlesener, ganzer und theilweiser Gesätze aus bezüglichen geistlichen Liedern durchflicht, durch welche die Gemeine in fortwährend angeregter, lebendiger, thätiger Theilnahme, mit ihrem Gesange einfallend ihre innere Zustimmung bekräftigt. Allein die große Schwierigkeit der Einführung solcher Übungen bei schon bestehenden Gemeinen ist nicht zu verkennen. Die Brüdergemeine war dabei, man darf wohl sagen, herangewachsen; aus häuslichen Andachten des Grafen Zinzendorf waren dieselben hervorgegangen, die allgemach auf die gesammte im Verlaufe der Zeit sich bildende größere Gemeine sich ausdehnten. Die Sicherheit mit der das bezügliche Gesätz des von dem Liturgen gewählten Liedes sofort gefunden, und in dessen Melodie eingestimmt werden mußte, ja, in nur einzelne Zeilen derselben, konnte allein durch fortgesetzte Übung erworben werden; sie wuchs hervor aus einem kleineren Kreise, bei dessen Andachten die in zunehmender Anzahl Zugelassenen Anfangs nur schweigend aufmerksam zuhörten, bis sie zu thätiger Theilnahme sich befähigt halten konnten. Eine Vorbereitung solcher Art, die der Einführung nothwendig vorangehen muß, ist bei zahlreichen schon bestehenden Gemeinen nicht zu erreichen; von der Schule aus wäre sie vielleicht zu gewähren, wenn die besten Gesangszöglinge derselben Anfangs den einstimmenden, bekräftigenden Chor bei den Singstunden allein bildeten, während die übrigen bis zu gewonnener ausreichender Übung nur still aufmerkend sich verhielten; aus einer solchen anfänglichen Schulandacht möchte, sobald die Kirche aus der Lehranstalt ihren Zuwuchs an gehörig beschulten Gliedern gewonnen hätte, zuletzt eine kirchliche entstehen können. Allein auch hier tritt vieles Störende, Hemmende der Ausführung entgegen; in der Gegenwart der Wunsch so Vieler, die Schule von der Kirche getrennt zu sehen, dessen Erfüllung den

angedeuteten Weg gänzlich verschließen müßte; oder, wenn das bisherige Verhältniß beider bestehen bleibt, die im Allgemeinen so mangelhafte musikalische Bildung unserer Geistlichen, denen doch ohne Zweifel die Leitung dieser Andachten übertragen werden müßte, zu der die bloße Kunstfertigkeit des gewöhnlichen Gesanglehrers allein nicht zu befähigen vermag. — Die eigenthümliche Andachtübung der Brüdergemeine von der wir reden, ist unfehlbar auch die Veranlassung geworden zu der Aufmerksamkeit, welche dieselbe denjenigen geistlichen Liedern zugewendet hat, von deren kürzeren Strophen sich zwei zu einer einzigen zusammenschmelzen, längere aber in gleiche Hälften theilen lassen, so daß nach Willkühr und Wahl des Liturgen sie nach zwei verschiedenen Melodie a r t e n zu singen sind, die wiederum mehre Melodie f o r m e n unter sich befassen können. So begreifen unter andern die Lieder: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ ꝛc. und „O Herre Gott dein göttlich Wort“ ꝛc. in ihrer Strophe die verdoppelte jener andern: „Ich dank dir schon durch deinen Sohn“ ꝛc. „Ach Gott und Herr, wie groß und schwer“ ꝛc.; so kann aus zwei zusammengefügten Strophen des Liedes: „Christus der ist mein Leben“ ꝛc. die der Gerhardschen Lieder gebildet werden: „Wie soll ich dich empfangen“ ꝛc. und „O Haupt voll Blut und Wunden“ ꝛc.; so finden sich ähnliche Verhältnisse zwischen den Strophen der Lieder: „Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich“ ꝛc. und „Es traure wer da will“ ꝛc.; „Jesus Christus blick dich an“ ꝛc. und „Jesu Leiden, Pein und Tod“ ꝛc.; „Seelenweide, meine Freude“ ꝛc. und „Herz und Herz vereint zusammen“ ꝛc. Wie man nun ohnehin schon einzelne Strophen und Lieder, wie wir gesehen, auf besonders zusagende Theile von Melodieen dichtete; so mußten eben solche Lieder deren Strophen zur Hälfte sich theilen, oder verdoppelt in andere kirchenübliche umschmelzen ließen, besonders bequem

erscheinen, um verschiedene Melodieen bei den Singstunden in Anwendung bringen, und neben größerer Mannichfaltigkeit dem Gesange den nach dem Inhalte der zusammengestellten Lieder- und Strophentheile am meisten gewünschten Ausdruck geben zu können. Die Ganzheit der einzelnen Melodieen, für sich betrachtet, ging freilich verloren durch eine solche Zerstückelung, doch waltete dabei nicht jene Willkühr ob, wie bei früherem Anbequemen fremder Singweisen auf ganz beziehungslose Strophenformen; was man einestheils einbüßte, wurde durch innere Beziehungen des von dem Liturgen zusammengestellten Lieder- und Melodieenkranzes wieder gewonnen.

Daß irgend ein erheblicher Versuch gemacht sei, die ursprünglich aus der Mitte der Brüdergemeine hervorgegangenen Melodieen durch mehrstimmige Behandlung in das höhere Kunstgebiet zu erheben, ist mir nicht bekannt geworden. Gregors Melodieenbuch, da es bezifferte Bässe enthält, giebt dadurch zwar schon Anleitung zu einer solchen Behandlung, doch ist es lediglich auf die Bedürfnisse der Gemeine berechnet, schließt sich ihren Gewöhnungen an, und verzichtet auf den Werth einer freien Schöpfung. Ein (wie Becker in seinen Choralsammlungen vermuthet) im Jahre 1795 erschienenes Werkchen mit der Aufschrift: „Die gewöhnlichsten ChoralMelodieen der Brüdergemeine als Manuscript vierstimmig ausgeschrieben für meine lieben Brüder" schließt sich in dem überwiegenden Theile seines Inhaltes an Gregors Behandlung, die dem Wesentlichsten nach nur ausgeschrieben, in den einzelnen Gesangstimmen dargestellt ist, und von der es nur hin und wieder unbedeutend abweicht; in einem einzelnen Falle allein (Art 107 a) giebt es eine ganz neue, selbständig behandelte Melodie. Auch in Führung der Grundstimme hat der sonst nicht weiter bekannte Verfasser zuweilen von seinem Vorgänger sich entfernt: nicht

minder geht er darin von ihm ab, daß er seinen einzelnen Sätzen häufig abweichende Überschriften giebt; es scheint er habe, wo mehre Lieder derselben Melodie zugewiesen sind, die Anfangszeile des beliebtesten dazu gewählt. Wie dem allem auch seyn möge, man wird ihn immer unter keinem andern Gesichtspunkte betrachten können als seinen Vorgänger, der ihn an Werthe stets hinter sich läßt. Denn seine Stimmführung ist nicht besonders zu loben, wenn er auch versichert: die Herrn Sorge, Kirnberger, Kellner, Albrechtsberger, Knecht und Türk, deren Werke er besitze, seien seine Lehrer und Rathmänner gewesen, unter den Brüdern Freydt und Kohlreif, über die Gerber keine näheren Nachrichten giebt. Endlich besteht der größeste Theil dieses Büchleins aus solchen Melodieen die den Brüdern mit der übrigen evangelischen Kirche gemeinsam sind, und es finden sich nur 17 darunter die in der Mitte jener entstanden; eine zu unbedeutende Anzahl um darauf einen Werth zu legen, wenn es überhaupt geschehen könnte.

Was endlich den Chorgesang der Brüderkirche betrifft, so hat dessen naher, nothwendiger Zusammenhang mit dem Gemeinegesange derselben, seine Blüte auf den engeren Kreis beschränkt, den jene diesem gezogen hatte. Wie er demnach außer Stande war in das freie allgemeine Gebiet der Kunst einzutreten, hat er auch eine tiefere, bedeutendere Einwirkung weder zu erfahren noch zu üben vermocht.

XVI.

Kirchengesang in den Herzogthümern Holstein und Schleswig. Die Choralbücher von Johann Balthasar Rein, Johann Christian Kittel, und G. Chr. Apel. — Lieder- und Melodieen-Besserung.

Es kann hier meine Absicht nicht seyn, den kirchlichen Gemeinegesang der in der Überschrift genannten Herzogthümer bis zu seinem Ursprunge und in seiner Ausbildung seit der Kirchenreinigung zu verfolgen. Für seine Anfänge fehlen mir die Quellen, über seinen Fortgang, wenn wir Apels Berichte Glauben beimessen, auf den später zurückzukommen seyn wird, dürfte nichts Erfreuliches zu berichten seyn. Wichtig wird er in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts durch die bei ihm eingetretene Lieder- und Melodieenbesserung in erheblichem Umfange; ein Unternehmen, zu welchem damals die hervorragendsten geistlichen Dichter sich verbanden, und an dem, wenn auch ihnen nicht unmittelbar gesellt, ein Schüler des großen Sebastian Bach theilnahm. Die Erfolge dieses mit solchen Kräften begonnenen Unternehmens, die spätern an dasselbe sich knüpfenden Bemühungen eines wackern Zöglings eben dieses Schülers, sind es die ich hier zu schildern mir vorsetze; an sie knüpft sich manche erhebliche Betrachtung, namentlich für die Gegenwart, die bei der Neugestaltung der Kirche welche von ihr erstrebt wird, auch den Kirchengesang zum Gegenstande ernstlicher Bemühungen zu machen wiederum beginnt.

Das früheste mir bekannt gewordene Choralbuch für die Herzogthümer Holstein und Schleswig rührt her von Johann Balthasar **Rein**, und erschien im Selbstverlage des Verfassers 1755 zu Altona mit Königl. dänischem Privilegio, von dem, gegen das sonstige Herkommen, ein Auszug dem Werke nicht vorgedruckt ist. Es bezieht sich, wie aus seiner Vorrede zu schließen ist, auf ein nicht gar lange zuvor erschienenes Gesangbuch,*) dessen Lieder wegen mangelnder oder fehlerhafter Bezeichnung der Melodieen für den Gemeinegesang meist unbrauchbar geblieben waren, und hatte den ausgesprochenen Zweck, diesem Mangel abzuhelfen, und zugleich für die Verbesserung der Melodieen zu wirken. Diese stellt es nach den Anfängen ihrer Lieder in alphabetischer Ordnung auf, von der es gegen das Ende dennoch wieder abweicht; ja, der Verfasser hat dabei das alphabetische Verzeichniß der Lieder des Gesangbuches zu Grunde gelegt, für das er arbeitete, woher es denn gekommen ist, daß manche einem älteren bekannten Liede angehörige, gewöhnlich nach ihm genannte Melodie mit der Anfangszeile eines neueren überschrieben ist, das nach ihr gesungen werden konnte, und zufällig in jenem Verzeichnisse eine frühere Stelle einnahm, als das ihr ursprünglich eignende. Erst das Melodieenverzeichniß am Schlusse des Buches macht es möglich die einzelnen Singweisen nach ihren bekannteren Bezeichnungen aufzusuchen und wieder zu finden, was bei jener seltsamen Anordnung sonst schwer gefallen wäre, durch die auch daneben die

---

*) Die 1760 erschienene Ausgabe desselben ist als die 9te bezeichnet; einer früheren habe ich nicht habhaft werden können. Sie enthält nur Melodie-Angaben, nicht die Melodieen selbst. Reins Vorrede spricht von übergedruckten, höchst fehlerhaften Melodieen; ob er damit nur deren Angaben, oder wirklich eingedruckte (wie in dem Halleschen und Wernigeroder Gesangbuche) gemeint hat, die vielleicht bei den früheren Ausgaben sich befanden, muß ich unentschieden lassen.

unbegründete Vermuthung veranlaßt werden könnte, Reins Choralbuch schließe sich an ein Gesangbuch, das nach den gegen das Ende des 18. Jahrhunderts allgemein gewordenen Grundsätzen gebessert sei, so daß man ältere Kernlieder vergebens darin suchen werde; eine Vermuthung, die freilich schon der Vorbericht des Gesangbuches gründlich widerlegt, wenn man es neben dem Choralbuche zur Hand nimmt, eben wie ein Blick auf das beidey angehängte Verzeichniß der Lieder und Melodieen. Beide stimmen einander durchweg überein, und dadurch wird Gewähr dafür geleistet, daß unter den 201 Melodieen des Choralbuches ein jedes der tausend Lieder des in den Herzogthümern eingeführten Gesangbuches eine für dasselbe passende finden werde.

Der einen von den beiden Aufgaben, die Rein bei Ausarbeitung seines Melodieenbuches sich gestellt hatte, war damit Genüge geschehen, aber auch die zweite, die Verbesserung der Melodieen hatte er zu lösen gesucht; für 25 Lieder des Gesangbuches hatte er ganz neue Melodieen gesungen, an 46 schon vorhandene hatte er seine bessernde Hand gelegt. Daß für Beides, das neue Schaffen, das angebliche Verbessern, keine dringende Veranlassung vorhanden gewesen sei, in dem Umfange mindestens wie Beides hier geübt war, daß vielmehr, wenn wir die allerdings dankenswerthe Zutheilung richtiger Melodieen und Ergänzung fehlender für die Lieder die ihrer bis dahin entbehrten, oder mit unpassenden bezeichnet waren, ausnehmen, dem einen wie dem andern ein lediglich subjectives Mißfallen an einzelnen Theilen oder dem Ganzen schon bestehender Singweisen zu Grunde gelegen habe, ist von mir bei Gelegenheit einer allgemeinen Übersicht der Melodieenbücher des achtzehnten Jahrhunderts bereits näher ausgeführt worden, und ich darf hier darauf nur verweisen. In wie weit das von Rein neu

Geschaffene oder Verbesserte Anklang gefunden habe, wird bei näherer Betrachtung des späteren Choralbuches von Kittel sich ergeben.

Etwa zwanzig Jahre später, zu einer Zeit, wo die Ansichten von kirchlichen Dingen, und demgemäß auch von geistlicher Dichtung und geistlichem Liedergesange einen bedeutenden Umschwung erfahren hatten, hielt die Regierung der Herzogthümer Schleswig und Holstein sich dringend veranlaßt, mit einer Umwandlung — oder vorgeblichen Verbesserung — des bisher gebrauchten eben erwähnten Gesangbuches vorzuschreiten. Diese Umarbeitung erschien zu Altona im Jahre 1780, unter dem Titel eines allgemeinen Gesangbuches für die Gemeinen der Herzogthümer Schleswig und Holstein, der Herrschaft Pinneberg, der Stadt Altona und der Grafschaft Ranzau, und der ihr beigefügte Vorbericht legt Rechenschaft ab über die bei derselben befolgten Grundsätze. Es sei Pflicht, heißt es dort, auch auf dem Gebiete des geistlichen Liedergesanges nach stets größerer Vollkommenheit zu streben, und dazu alle Anleitungen und Vortheile zu nützen, womit die göttliche Vorsehung ein Zeitalter nach dem andern beglücke; seien dies nnn aufgeklärtere Einsichten in die heilige Schrift, mehr gebrauchte Mittel die richtige und gewisse Erkenntniß und Anwendung ihrer Lehren zu befördern, die Gabe, sie heller, leichter, eindringender vorzutragen, oder auch nur die Vorzüge, wodurch eine, in anderen Arten von Wissenschaften und unter den Menschen in allerlei Ständen mehr geläuterte Empfindung des Wahren und Schönen auch der Religion nützlich werden könne. Um demnach die der öffentlichen und häuslichen Andacht gewidmeten Liedersammlungen vollkommener und nutzbarer zu machen, habe man die vorhandenen Gesänge zu verbessern, die ihre hohe Bestimmung nicht mehr erfüllenden mit anderen zu vertauschen, auch neue Lieder

mit Fleiß und wahrer Theilnahme an ihrem Inhalte auszuarbeiten, besonders über Materien, worüber man noch keine brauchbaren habe. Schon seit einigen Jahren habe ein königlicher Befehl verordnet, sobald das Bedürfniß einer neuen Auflage des schleswig-holsteinschen Gesangbuches sich geltend mache, eine neue Sammlung gottesdienstlicher Gesänge zu veranstalten, der Art, daß jener gute Endzweck geistlicher Lieder dadurch so weit erreicht werde, als die Vortheile und Bedürfnisse der Gegenwart es zuließen; das bisherige Gesangbuch aber der Privaterbauung zu überlassen. Übereinstimmung mit den unstreitigen Lehren der Schrift und den öffentlichen Bekenntnissen derselben; Befestigung der Christen in der Wahrheit und in der Abneigung gegen alle schädlichen Irrthümer; Beförderung eines duldsamen, sanftmüthigen, schonenden Sinnes gegen Irrende; Beseitigung alles der Würde der Religion Widerstrebenden, des Spielenden, des falschen Wunderbaren, des nur Sinnreichen, das weder ernstlichem Nachdenken Wahrheit darbiete, noch im Herzen wirklich gottselige Gesinnungen zu erregen und zu befördern geeignet sei; alles dieses sei für den angegebenen Zweck vorzüglich in Acht zu nehmen. Der Vortrag müsse hell, leicht, rein, und doch edel seyn, biblisch, ohne undeutsch oder morgenländisch zu werden, die göttliche Quelle müsse allezeit sichtbar bleiben, aus der die in den Liedern herrschenden Belehrungen, Gesinnungen und Empfindungen geschöpft seien. Dem Vorwande, daß es nur auf die Gedanken ankomme, sei nicht statt zu geben, um die Gesetze der Sprachrichtigkeit, die Vorschriften des Versbaues und Wohllautes zu übertreten, leere, oft nur durch Zwang des Reimes abgenöthigte Ausfüllungen zu dulden, kühne Wortfügungen oder Versetzungen zuzulassen, in der Meinung den Vorstellungen dadurch mehr Schwung, Stärke oder Nachdruck zu geben,

da dergleichen doch dem gemeinen Ohre zu ungewöhnlich und unverständlich seien, und Eindruck wie Rührung mehr hinderten als verstärkten. In diesem Sinne sei das neue Gesangbuch mit allem Fleiße ausgearbeitet; es habe nach geschehener Prüfung durch einsichtsvolle einheimische und selbst auswärtige Gottesgelehrte die königliche Genehmigung erhalten, und werde nunmehr dem öffentlichen und häuslichen Gebrauche übergeben.

Wenn wir nun fragen, auf welche Weise die hier ausgesprochenen Grundsätze zur Anwendung gebracht seien, so müssen wir leider gestehen, daß wir mit der Ausführung derselben uns in keiner Art einverstanden erklären können; daß wir vieles Ausgeschiedene schmerzlich zurückwünschen, vieles angeblich Verbesserte in seiner Ursprünglichkeit hergestellt sehen möchten, manche neue Gabe mit Freuden dafür wieder hingeben würden. So sind fast alle der sogenannten pietistischen Periode angehörenden Lieder, ohne des kräftigen Kerns zu achten der manchem einen bleibenden Werth giebt, wohl aus überverständiger Besorgniß vor dem Spielenden, dem falschen Wunderbaren, dem Überschwänglichen verworfen, und ausgeschieden; kaum haben Richters Lieder: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“ 2c.; und: „Hier legt mein Sinn sich vor dir nieder“ 2c. Gnade gefunden vor den Augen der Verbesserer, doch erst nach durchgängiger Umgestaltung; Schröders Lied: „Eins ist Noth“ 2c., dessen daktylischer Abgesang und die daraus hervorgegangene Tanzhaftigkeit seiner Weise wohl Anstoß erregte, ist mit Einbuße vieles kräftig Erbaulichen in die Strophe des Liedes: „Jesu meines Lebens Leben“ 2c. hineingebildet, dessen Melodie ihm nun vorgeschrieben ist, u. s. w. Aber nicht solche Lieder allein, auch ältere anerkannte Kernlieder vermissen wir gänzlich, oder finden sie durch Umarbeitung bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Selbst mehre unter Luthers Liedern hat dieses Schicksal

getroffen — „Gelobet seyst du, Jesu Christ 2c. Vom Himmel hoch da komm ich her 2c. Ach Gott vom Himmel sieh darein“ 2c. — und nur einige andere sind mit größerer Schonung behandelt — „Ein' feste Burg ist unser Gott 2c. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir 2c. Komm heiliger Geist, Herre Gott“ 2c. Paul Gerhard, Johann Frank u. A. möchten zu den wenigsten ihrer hier aufgenommenen Lieder sich noch bekennen wollen, in der Gestalt wie sie nach ihrer Umarbeitung erscheinen, nüchtern, alles dichterischen Aufschwunges baar! Wer würde die ursprüngliche Fassung ahnen, wenn er lies't:

Wie soll ich dich empfangen
Herr, wie begegn' ich dir?
O aller Welt Verlangen
du kamst ja auch zu mir!
O Jesu, Jesu, lehre
wie ich Erlös'ter dich
nach deinem Willen ehre,
das, Heiland, lehre mich!

oder:

Jesu meine Freude
selbst auch wenn ich leide
tröst' ich Deiner mich!
Dich, dich will ich lieben,
über alles lieben,
mein Erlöser dich!
Außer dir soll auch von mir,
mein Geliebter, nichts auf Erden
mehr geliebet werden!

Mit Absicht sind hier eben die ersten Strophen allbekannter und geliebter Lieder ausgewählt, um jeden Argwohn eines Spürens nach Verstößen abzuwehren, um zu zeigen wie solchen Liedern, selbst ohne alle Rücksicht auf Wohlklang, jedes dichterische Bild abgestreift worden — die Seelenzier, die See-

lenweide, der Bräutigam der Seele, die beigesetzte erleuchtende Fackel — wie dann nichts übrig geblieben, als ein laues Hin- und Herwenden eines einzelnen dürftigen Gedankens, wahrlich doch nur, um den Rahmen der Strophe wieder zu füllen! Man ist freilich bemüht gewesen, das ausgemerzte Ältere durch das Beste zu ersetzen, was jene Tage gebracht hatten. Von Gellerts 54 geistlichen Liedern sind 49 aufgenommen, so daß nur ihrer fünf*) zurückgeblieben sind. Allein auch sie erscheinen nicht ohne Änderungen und Umgestaltungen; einige, um sie bekannten Melodieen anzupassen, andere, nur um die aufmerksam glättende, wenn auch nicht bessernde Hand nirgend vermissen zu lassen. In noch größerer Zahl haben Klopstocks geistliche Lieder Eingang gefunden. Von den 29 älteren Liedern, die er veränderte, begegnen wir zwölfen in unserem Gesangbuche, die übrigen 17 hat eine unbekannte Hand einer abermaligen Umbildung unterworfen. Seine neu gedichteten oder durchaus umgestalteten finden wir fast alle, 60 unter 65; die Lieder vom Taufbunde und der Abendmahlsfeier erscheinen selbst mit den Wechselgesängen des Chors und der Gemeine in verschiedenen Singweisen oder auch nur Melodiezeilen, wie sie der Dichter sinnreich zusammengestellt hat; nur bei dem Liede: „An den Dreieinigen" rc. („Wir fühlen dich zwar, aber wir erbeben, Ewiger, vor dir" rc.) sind diese Responsorien weggelassen. Außer ihnen fehlen je zwei Lieder auf längere, sonst schon hinläng-

*) Was ist mein Stand, mein Glück rc.
Gott ist mein Lied rc.
Jauchzt ihr Erlös'ten rc.
Ich komme vor dein Angesicht rc.
Er ruft der Sonn rc.
Das Lied: „Herr, der du mir das Leben" rc. ist schon in seiner Anfangszeile verändert, „Du Herr hast mir das Leben" rc. daher man es nicht sofort erkennt.

lich vertretene Melodieen: „Es schwur, der schuf" rc. und „Die durch den Herrn nicht durch sich selber rein" rc. auf die Weise: „Jesaja dem Propheten das geschah" rc. so wie: „Halleluja, die Zeit bestimmt von Ewigkeit" rc. und „Aus Gottes Throne fließet ein Strom der sich ergießet" rc. beide auf die Melodie des „Herr Gott dich loben wir" rc. gerichtet; ferner ein Lied auf die Einsegnung eines Sterbenden: „Halleluja, Amen, Amen" rc. Endlich hat das Lied von den sieben Gemeinen nach der Offenbarung: „Er stand und gebot" rc. hier keinen Platz gefunden, wie es denn überhaupt wegen der Menge seiner Strophen, wenn auch (der Wechselgesänge ungeachtet) auf eine einzige Melodie (Komm heiliger Geist, Herre Gott) gerichtet, weniger für Gemeinegesang geeignet zu seyn scheint als für kunstreiche Behandlung im Chorgesange, zumal auch jene kirchliche Strophe nicht bestimmt genug sich ausprägt, um ihr die ohnehin schwierige Melodie leicht anpassen zu können. Selbst Klopstock ist aber in seinen dem Gesangbuche einverleibten Liedern von der Feile der Herausgeber desselben nicht freigeblieben, und nicht minder ist diese — selten zum Vortheile der Lieder — thätig gewesen bei der nicht unbeträchtlichen Zahl der aus J. Andreas Cramers, Dr. Balthasar Münters, Dr. Christian Christoph Sturms u. A. Dichtungen entlehnten geistlichen Gesänge.

In welchem Sinne man den ganzen dargebotenen Vorrath zusammengebracht, das Einzelne gegen einander abgeschliffen, die bis dahin leer gebliebenen Fächer — jene noch nicht auf brauchbare Weise behandelten und ausgebeuteten Materien — auszufüllen gesucht habe, ist aus der von älteren Gesangbüchern abweichenden Eintheilung zu ersehen. Voran stehen als erste Abtheilung die Zeitlieder (57 im Ganzen): auf Tageszeiten sich beziehend als Morgen-, Tisch-, Abendlieder, auf den Beginn der Woche als Sonntagslieder, auf den Anfang des kirch-

lichen und bürgerlichen Jahres; alles Übrige ist durchaus von dem Standpunkte der Lehre betrachtet. Zunächst erscheinen als zweite Abtheilung die Lieder über die Lehren des christlichen Glaubens, unter denen auch, als ein Theil der von Jesu Christo und dem heiligen Geiste handelnden, die Festlieder eine Stelle finden, weniger demnach als solche, denn als Lehrlieder gefaßt; in der dritten Abtheilung endlich werden uns die Lieder über die Tugendlehren des Christenthums geboten. Zuerst Lieder von der christlichen Tugend und Gottseligkeit überhaupt; dann wird die Pflichtenlehre ausführlich abgehandelt: die Pflichten gegen Gott, gegen uns selbst, Pflichten in allen Gesellschaften, besonderen Zeiten, Lebensarten und Umständen. Hier walten nun die sonderbaren Lieder in Rists Sinne vor: von den Pflichten der höheren Stände, Lieder für den Landmann, die Gelehrten, die Handeltreibenden, die Künstler, Arbeiter, Kriegsleute, Seefahrende; ja für die Bewohner der Marschländer ist durch ein besonderes Lied gesorgt. Noch mehr tritt das Sonderliche hervor in den Liedern „für besondere Zeiten und Schikkungen Gottes im menschlichen Leben", abgesehen von den daraus hervorgehenden Pflichten; wir finden hier, nach einem allgemeinen Lobliede auf alle Jahreszeiten, Frühlings- und Sommerlieder, ein Herbst-, ein Winterlied; Lieder vor bevorstehender, nach zurückgelegter Reise, bei Gewittern, in und nach überstandenen Krankheiten und ansteckenden Seuchen, in theurer Zeit, Feuers- und Wassersnoth, in Kriegszeiten rc.; — Lieder vom Wachsthum und der Beständigkeit wahrer Christen im Glauben und der Gottseligkeit, und von der christlichen Vorbereitung zum Tode und dessen getroster Erwartung beschließen das Ganze. Diese Fächer nun sind es vornehmlich die man durch neue Lieder auszufüllen gesucht hat vor den übrigen, damit für Nutzbarkeit und Zweckmäßigkeit nichts zu wün-

schen übrig bleibe. Die Psalmlieder bilden keinen besondern Abschnitt, sie sind durch das Ganze hin zerstreut, ältere wie neuere, nur daß man gesucht hat, den einen wie den andern eine gewisse übereinstimmende Färbung zu geben. Der 1., 4., 6., 11., 12., 14., 15., 17., 23., 26., 31., 37., 46., 51., 67., 85., 96., 100., 103., 104., 111., 130. Psalm sind die in Lieder gestalteten,*) der 12te in drei, der 103te und 130ste in zwei Behandlungen, so daß uns 26 Psalmlieder im Ganzen geboten werden.

Zu diesem umgearbeiteten, erneuerten Gesangbuche ist nun **Kittel** durch sein Choralbuch in ein näheres Verhältniß als **Sänger** neuer, als **Setzer** dieser sowohl als älterer geistlicher Melodieen getreten. Für unseren gegenwärtigen Zweck bedarf es nur der allgemeinsten einleitenden Züge aus seinem stillen, an äußeren Ereignissen ohnehin nicht reichen Leben. Er war zu Erfurt am 18. Februar 1732 geboren, empfing die höhere Ausbildung für seine Kunst von dem berühmten Johann Sebastian Bach zu Leipzig, verwaltete dann zuerst bis 1756 das Amt des Organisten an der Hauptkirche zu Langensalza, bis er in dem eben gedachten Jahre in seine Vaterstadt berufen wurde um dort eine gleiche Stelle an der Predigerkirche zu bekleiden, welcher er bis zu seinem Tode — in der Nacht vom 17. zum

---

*) N. 575. 490. 439. 581. 479 (480. 481). 492. 567. 864. 502. 596. 670. 158. 483. 440. 476. 713. 150. 151. 88 (496). 124. 607. 441 (452) des Gesangbuches, nach der Reihefolge der Psalmen im Psalter. Sechs derselben, der 1ste, 96ste, 100ste, 103te, 104te, 111te sind von **Cramer** (1774) in Lieder gefaßt, erscheinen jedoch hier mit erheblichen Veränderungen, selbst ihrer Anfänge. So sind nur 8 Strophen von Cramers Liede über den 103. Psalm, theilweise umgestaltet, in die 11 Strophen des Liedes N. 88 in unserm Gesangbuche verwoben; das Lied N. 607 giebt zwar Cramers Lied über den 111. Psalm fast unverändert, doch ohne seine 6. Strophe; vielfach verändert sind die Lieder über den 1. und 96. Psalm (N. 675. 150 des Gesangbuches).

18. Mai 1809 – vorstand. Er hat demnach das hohe Alter von 77 Jahren erreicht, und wäre die Entstehung seines (im Jahre 1803 erschienenen) Choralbuchs der Herausgabe desselben gleichzeitig, so wäre dasselbe das Werk eines mindestens Siebzigjährigen. Dessen Ursprung fällt jedoch wahrscheinlich in eine viel frühere Zeit. Schon 1790 — zehn Jahre nach dem Erscheinen des eben besprochenen Gesangbuches für die Herzogthümer Schleswig und Holstein — berichtete Gerber im ersten Theile seines Historisch-Biographischen Lexikons der Tonkünstler (Col. 728) daß ein handschriftliches, vierstimmiges Choralbuch von ihm vorhanden sei; und in der neuen Ausgabe jenes schätzbaren Werkes (Th. III. Col. 58) erzählt uns eben jener Schriftsteller, Kittel habe noch im Jahre 1800, im Spätherbste seines Lebens, eine größere Reise über Göttingen und Hannover nach Hamburg und Altona unternommen, habe wechselsweise fast ein ganzes Jahr lang an jenen Orten, zu großem Vergnügen der dortigen Orgelfreunde verweilt, doch nicht seinem Vergnügen allein dort gelebt, sondern damals eben sein Choralbuch für die Kirchen Schleswigs und Holsteins ꝛc. ausgearbeitet. Halten wir diese Erzählung zusammen mit jenem früheren Berichte, so rechtfertigt sich die Voraussetzung, jene eben erwähnte Arbeit sei nicht eine durchaus neue gewesen, sondern Kittel habe eine bereits seit einer Reihe von Jahren vorhandene damals neu geprüft, sie bestimmten Verhältnissen angepaßt und ihnen gemäß vervollständigt. Von diesem Gesichtspunkte aus wenden wir uns nun zu dem näheren Berichte über sein Werk selbst.

Es ist dem Kronprinzen Friedrich von Dänemark, nachmaligem Könige Friedrich dem Sechsten, zugeeignet, und führt den Titel: „Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl als zum besonderen Gebrauche für die Schles-

wig-Holsteinschen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel, Organisten an der Prediger-Kirche in Erfurt. (Mit Königlich Dänischem allergnädigsten Privilegio. Altona, bei Johann Friedrich Hammerich, 1803.)" Einhundert fünf und funfzig vierstimmige Choralsätze, ein jeder mit einem Vorspiele, sind darin enthalten, doch nicht eben so viel selbständige Melodieen, weil deren einige zu andern Liedern wiederholt werden; ja, nicht einmal so viele als von dem Gesangbuche über den einzelnen Liedern vorgeschrieben sind, weil Bedacht darauf genommen ist, deren Zahl zu vereinfachen, und der Mannichfaltigkeit und Zweckmäßigkeit möglichst unbeschadet, Liedern gleichen Strophenbaues eine gemeinsame Singweise zuzutheilen, wobei freilich manche schöne ältere Melodie für das Buch verloren gegangen ist: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist rc; Da Jesus an dem Kreuze stund" rc. Ein zweifaches Vorspiel hat nur die Melodie eines einzigen Liedes (N. 147): „Wie groß ist des Allmächtigen Güte" rc., wie denn auch nur diese eine mit Zwischenspielen gegeben wird hinter ihrem zweiten Vorspiele. Die Mehrzahl der Choralsätze ist über Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts, oder noch älteren Ursprunges gearbeitet, deren 77; dem siebzehnten wie dem achtzehnten Jahrhunderte gehört eine gleiche Anzahl, einem jeden 39. Unter diesen letzten sind nur zwei der von Rein für sein Choralbuch (nach seiner eigenen Angabe) neu gesungenen aufgenommen: N. 20, dort dem Liede Knorrs von Rosenroth angeeignet: „Ach Jesu, meiner Seelen Freude" rc., hier (N. 36) dem späteren Gellerts: „Der Wollust Reiz zu widerstreben" rc; und N. 160, dort wie hier (N. 100) zu dem Liede: „Mein Heiland nimmt die Sünder an" rc. gegeben, das von Einigen irrthümlich Gellert beigemessen wird, obwohl es mehrere Jahre vor dem Erscheinen der geistlichen Lieder dieses Dichters schon vorhanden

war. Daß wir von den übrigen neuen Melodieen Reins sonst keine in Kittels Choralbuche wiederfinden, rührt wohl daher, daß keines der Lieder zu denen sie gehörten aus dem älteren schleswig-holsteinschen Gesangbuche in das neue von 1780 übergegangen ist, auch sonst keine Gelegenheit sich fand sie auf andere zu übertragen, etwa gleich der des Knorrschen Liedes auf das Gellertsche. Neben den übrigen Melodieen, die wir aus sicherer Quelle als dem achtzehnten Jahrhundert angehörige kennen, stehen nun noch andere, die als eben jener Zeit entstammte sich kund geben, theils, weil sie mit neuen Liedern auftreten, theils, weil ihr eigenes Gepräge darauf deutet; und unter diesen verdankt wahrscheinlich die Mehrzahl ihren Ursprung dem Herausgeber unseres Choralbuches. Zunächst finden wir unter ihnen zwölf zu Gellertschen Liedern von bisher nicht kirchenüblichen Strophen, zu denen früher Doles, Philipp Emanuel Bach, Quanz, Hiller ꝛc. schon eigene Weisen gesungen hatten, deren einige hie und da in die Kirche aufgenommen waren. Von denen die uns hier begegnen ist keine den Melodieen jener Meister übereinstimmend, und daraus ergiebt sich mit überwiegender Wahrscheinlichkeit die Vermuthung, daß sie von Kittel herrühren. Ohne Zweifel theilte er mit den meisten seiner Zeitgenossen die hohe Verehrung für Gellerts geistliche Lieder, die eben damals neu erschienen, als er von Langensalza aus wieder einzog in seine Vaterstadt; er war wohl sofort bestrebt, die Empfindungen die sie ihm erweckten, in Melodieen auszugestalten, wozu denn auch sein Organistenamt ihm eine nahe Veranlassung darbot; seine Arbeit machte er, der damals noch am Anfange seiner Laufbahn stehende junge Mann, nicht öffentlich, weil ältere, allgemein geehrte Männer mit ähnlichen ihm zuvorgekommen waren. Es ließe sich dagegen anführen, daß einige dieser Melodieen in seinem Choralbuche mit

Abweichungen und Veränderungen gegeben werden,*) woraus hervorzugehen scheine, daß Kittel hier nicht sowohl eine eigene Arbeit gegeben habe, — von der doch wohl vorauszusetzen sei, er werde von Anbeginn sie nicht anders als in der ihm vollkommen genügenden Gestalt der Öffentlichkeit übergeben haben, — als vielmehr eine fremde mit Vorschlägen zur Verbesserung. Allein jene Thatsache allein ist nicht entscheidend genug, eine solche Vermuthung zu rechtfertigen. Nach Gerbers Versicherung hatte, wie schon bemerkt, Kittel bereits eine Reihe von Jahren vor dem öffentlichen Erscheinen seines Choralbuches ein solches ausgearbeitet. Eine erste Anregung zu dieser Arbeit fand er wohl in dem Schaffen neuer Melodieen zu den damals allgemein bewunderten, von der Kirche für ihren Gottesdienst begehrten Liedern, die der fromme Dichter in bisher nicht kirchenübliche Strophen gefaßt hatte. Es läßt sich voraussetzen, daß ein Theil derselben bald nach 1757 Eingang fand in seiner Kirche, und von da aus in der Umgegend sich verbreitete. Übergab nun der Meister 46 Jahre später jene Melodieen mit dem übrigen Theile seines Choralbuches zum erstenmale der Öffentlichkeit, so hat es nichts Auffallendes, daß er nach so langem Zwischenraume, neben ihrer ursprünglichen Gestalt, sie mit Besserungsvorschlägen gab, um sowohl seiner nun mehr gereiften Überzeugung genug zu thun als den Wünschen derer, denen sie in ihrer früheren Gestalt bereits lieb und gewohnt worden waren. Er selbst bemerkt in dem Vorberichte zu seinem Werke, er habe die Melodieen fast durchgängig so gesetzt wie man sie gewöhnlich in den Kirchen singe, hin und wieder jedoch zur Abwechslung Veränderungen und mehrentheils Ver-

*) Die Melodieen N. 43. 76. 104. zu den Liedern: „Du klagst und fühlest die Beschwerden ꝛc. Herr, lehre mich wenn ich der Tugend diene ꝛc. Nie will ich dem zu schaden suchen“ ꝛc.

besserungen beigefügt, theils um den Gesang ausdrucksvoller und melodischer zu machen, theils auch die nicht selten ohne Grund veränderte ursprüngliche Melodie wiederherzustellen. Jene Verbesserungen in engerem Sinne lediglich auf die Hervorbringungen Fremder zu beschränken, sind wir nach dem Gesagten nicht berechtigt; die Nothwendigkeit von Herstellungen bezieht sich dagegen höchst wahrscheinlich auf die von Rein unternommenen Änderungen älterer Melodieen, da wir bei Vergleichung des Kittelschen Choralbuches mit dem jenes früheren Tonsetzers uns bald überzeugen, daß eben bei dergleichen Singweisen Herstellungen und Veränderungen solcher Art vorkommen; jene zugleich als Verbesserungen, wenn Reins Umarbeitung Wurzel gefaßt hatte und deßhalb, als kirchengebräuchlich geworden, dem Tonsatze zu Grunde gelegt werden mußte, gegen die Überzeugung des Herausgebers; diese, wenn demselben eine Umgestaltung der früheren Melodieform zwar nothwendig, die vorgenommene aber nicht genügend erschienen war. Von den alten Melodieen bemerkt freilich Kittel, daß sie in Ansehung des Ausdruckes noch unübertroffen seien, und daß er ihre Harmonie so bearbeitet habe, wie es die Natur der ehemaligen alten Kirchentonarten erfordere in welchen die Melodieen gesetzt seien, weil jede andere Behandlung ihren Ausdruck schwächen würde. Wiefern dieses letzte von ihm geschehen sei, werden wir an geeignetem Orte näher besprechen; das aber kann bei näherer Prüfung seines Choralbuches uns nicht entgehen, daß in demselben auch bei Singweisen der ersten anderthalb Jahrhunderte seit der Kirchenverbesserung Änderungsvorschläge sich finden, die nicht sowohl Herstellungen sind, als Versuche, diesen Melodieen größere Sangbarkeit und Glätte in modernem Sinne zu geben. Wenn es nun in der ganzen Richtung des Jahrhunderts lag, unter der Voraussetzung einer mit

der Zeit immer wachsenden Vervollkommnung aller Künste, an jedes frühere Werk derselben die bessernde, nachhelfende Hand zu legen, um dasselbe jenes Wachsthums theilhaft zu machen, so wird uns nicht länger befremden können, einen Sohn jenes Jahrhunderts, der gegen seinen Ausspruch selbst an dem Unübertroffenen zu bessern unternahm, an eigenen Werken seiner älteren Zeit ein gleiches Recht geltend machen zu sehen.

Die ungleich zahlreicheren Lieder Klopstocks welche das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch im Vergleiche gegen die von ihm aufgenommenen Gellertschen bietet, gewährten unserem Verfasser nicht gleiche Veranlassung zu Erfindung neuer Melodieen für dieselben. Denn Klopstock hat alle seine Lieder mit geringen Ausnahmen auf bekannte Kirchenweisen gedichtet; selbst eines derselben, die Hoffnung der Seligkeit überschrieben, „Ich bins voll Zuversicht“ 2c. — einer bis dahin nicht kirchenüblichen Strophe von vier Zeilen, die ersten drei iambisch von 10, 8, 13 Sylben, die vierte daktylisch von deren 7 — hat er auf eine von Carl Philipp Emanuel Bach freilich nur für häusliche Erbauung gesungene Melodie verwiesen: „Der junge Tag zurückgekommen“ 2c.; *) zwei andere unbezeichnet gebliebene: „Das ist mein Leib“ 2c. und „Jehovah stand auf Sinai“ 2c. können, die erste auf die Intonation des neunten Tones (des deutschen Magnificat oder Pilgertones), die zweite auf die Weise des Weihnachtliedes: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ 2c. gesungen werden. Streng genommen fand nur das eine Weihnachtlied keine schon vorhandene Weise:

Des Ewigen und der Sterblichen Sohn
Er thut den ersten Schritt ins Heiligthum,
Er wird geboren! 2c.

---

*) In dem Anhange zu Bachs Melodieen für Gellerts geistliche Lieder.

denn es hat eine dreizeilige Strophe (dergleichen an sich schon im älteren Kirchengesange selten vorkommt) und diese ist hier zu einer gemischt daktylisch-iambischen ausgebildet — die erste daktylische und die zweite iambische Zeile zu zehn, die dritte kürzere, eben auch iambische, zu fünf Sylben, — zu einer Strophe, die unter den Liedern der evangelischen Kirche sonst nicht ein einziges Mal erscheint. Nur für dieses Lied Klopstocks und das zuvor gedachte auf eine nicht kirchenmäßige Melodie verwiesene, „Ich bins voll Zuversicht“ rc. (neben dem noch ein Sterbelied Dr. Balthasar Münters von gleicher Strophe steht: „Mein müder Leib“ rc.) war daher das Bedürfniß neuer Melodieen vorhanden, und diese sind ihnen durch Kittel geworden (N. 37, 79, Seite 39, 92 seines Choralbuches). Das Lied: „Auferstehn, ja auferstehn“ rc. kann zwar nach der alten Weise gesungen werden: „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand“ rc., indeß hat die Begeisterung für den heiligen Dichter und zumal für dieses Auferstehungslied unseren Tonmeister gedrungen, hier in die Schranken zu treten mit Graun und Philipp Emanuel Bach, welche neue kirchlich gewordene Melodieen für dasselbe gesungen hatten, und diesen eine dritte zu gesellen, die wir (N. 15, S. 15) in seinem Choralbuche finden. *) Das Lied von Gesenius: „Wenn meine Sünd' mich kränken“ rc. für das, statt der dafür gebräuchlichen Melodie „Hilf Gott, daß mir gelinge“ rc. Kittel in seinem Choralbuche (N. 139, S. 183) ebenfalls eine neue gegeben hat, gehört zwar zu den von Klopstock veränderten, und dieser hat ihm zugleich einen Wechselgesang des Chores in der Mitte und am Schlusse eingeschaltet, der das Lied: „O Lamm Gottes unschuldig“ rc. hören läßt. Wir dürfen es jedoch nicht einmal bedingterweise zu denen

*) S. die Weise Bachs N. 117 der Musikbeilagen des dritten Theils des evangel. Kirchengesanges.

Klopstocks rechnen für welche Kittel neue Melodieen sang; denn das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch (N. 253) giebt es in einer ganz neuen Gestalt, die zum Theil an das ursprüngliche, theils an Klopstocks neue Fassung sich lehnt, und offenbar ein drittes darstellt.

Von den vielen in das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch aufgenommenen Liedern Johann Andreas Cramers finden wir nur fünf in Kittels Choralbuche mit eigenen Singweisen versehen, weil nur diese in bisher nicht kirchenüblichen Strophen gedichtet sind. Diese Lieder, wenn auch nicht alle Psalmen unmittelbar nachgebildet, stimmen doch ohne Ausnahme einen Ton an gleich diesen, wie er, von Klopstock zuerst mit Begeisterung und Vorliebe wieder angeschlagen, als der geeignetste für seine Dichtungsweise erscheinen mußte, weil der natürlichste für die über das Irdische hinaufgehobene Stimmung seiner Seele. Nicht so bei Cramer: er empfängt seine wenn auch aufrichtige Begeisterung schon aus der zweiten Hand, sie entzündet sich an der Flamme der Entzückungen des größeren mitlebenden Dichters, er sieht mit dessen Augen, empfindet durch dessen Seele; seine Lieder sind weniger Bekenntnisse des innerlich, lebendig Erfahrenen, als dichterische Nachklänge, so wahrhaft fromme Stimmungen auch darin sich abspiegeln. Mögen sie auch an dichterischem Schwunge, an Ausbildung der Form, die Gellertschen um Vieles überragen, so stehen diese ihnen doch wiederum voran als erlebte, aus dem Schatze einer nach Heiligung ringenden gotterfüllten Seele dargebotene, und daher auch, trotz ihres Manchen erkältenden Lehrtones, dem frommen Bedürfnisse auf die Dauer mehr genügende. Daher wohl wird es rühren daß in Kittels Melodieen zu Gellerts Liedern ein wärmerer Ton vorherrscht als in den für Cramers Lieder gesungenen. Zu diesen werden wir die Weise des Lob-

liedes: „Anbetung, Jubel und Gesang" rc. (Ch.B. 12, G.B. 138) — einer sechszeiligen Strophe, in der zweimal eine neunsylbige iambische Zeile zwei achtsylbigen folgt — nicht rechnen dürfen, wenn sie auch unter Kittels Händen entstanden seyn mag. Offenbar ist sie hervorgebildet aus der alten, von Straßburg (1525) ausgegangenen Melodie des Liedes von Matthias Greiter über den 119. Psalm: „Es sind doch selig alle die" rc. die später auf Sebald Heyds Lied von dem Leiden des Herrn: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" rc. übertragen, auch dem Kirchengesange der französischen Calvinisten mit dem der lutherischen gemeinsam geworden ist (Ps. 36 und 68), und sich nur dem Maaße des neuen Liedes angeschlossen hat, mit dem sie hier erscheint. Eine zweite, für Cramers Nachdichtung des 104. Psalmes (Ch.B. 51. G.B. 124): „Erheb', erheb' o meine Seele" rc. gesungene Melodie unseres Choralbuches werden wir dagegen Kittel zuschreiben müssen. Das Lied gehört einer iambischen, bis dahin dem evangelischen Kirchengesange nicht eignenden zehnzeiligen Strophe; eines sechszeiligen Aufgesanges von zwei dreizeiligen Stollen, deren zwei erste neunsylbige Zeilen einer achtsylbigen vorangehen, und eines vierzeiligen Abgesanges, der mit einer neun- und einer achtsylbigen Zeile wechselt; ein Bau der trotz seines Umfanges, weil Auf- wie Abgesang unter sich und in ihren Gliedern wohl auseinandergehalten sind und daher dem Gefühle sich leicht einprägen, der Melodiebildung günstig entgegenkommt. Das dritte und vierte von Kittel gesungene Lied Cramers, beide ähnlichen Inhalts und gleicher Strophe, von vier elfsylbigen iambischen Zeilen: „Lobsingt dem Herrn, dem gnädigen" rc. und „Rühmt Christen euren Gott" rc. (Ch.B. 94, 123, G.B. 201, 196) hätten vielleicht einer früheren Melodie anbequemt werden können, der des Psalmliedes: „Fröhlich wollen wir Halleluja

singen" 2c. Allein dieselbe war um die Zeit wo das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch erschien, nicht nur mit ihrem Liede an den meisten Orten des evangelischen Deutschlands aus dem Kirchengesange bereits verschwunden, sondern ihre Übertragung hätte auch nicht ohne Schwierigkeit geschehen können. Denn ihr Lied, dem sie genau sich anschließt, kann nur bei gezählten, nicht gewogenen Sylben als ein iambisches erscheinen, die genauere Beobachtung dieses Maaßes durch den neueren Dichter macht sie also für dessen Lieder nur sehr bedingterweise zulässig, wo nicht ganz unbrauchbar. Die ältere Melodie hatte durch das Streben ihres Sängers nach sinngemäßer Betonung der einzelnen Sylben und Sätze des Liedes die ihm die zwanglose Ausgestaltung der Strophe desselben auferlegte, etwas Schwunghaftes erhalten; die neueren schließen sich dem regelrecht ausgebildeten Maaße an, also auch seiner Einförmigkeit und dem schleppenden Gange seiner längeren Zeilen, und erhalten dadurch selbst etwas Schwerfälliges. Die letzte neue Melodie eines Cramerschen Liedes die unser Choralbuch uns bietet, und dadurch auf die Urheberschaft seines Herausgebers schließen läßt, gehört zwar nicht einem Psalmliede in strengerem Verstande an, doch erinnert es vielfach an den 15. Psalm: „Wer hat den Glauben dessen Früchte" 2c. (Ch.B. 144, G.B. 566.) Seine Strophe ist nicht unmittelbar in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange heimisch — eine vierzeilige iambische, mit einer neun- und achtsylbigen Zeile wechselnd — sondern nur in dem der französischen Reformirten, wo sie dem 140. Psalm und den zehn Geboten eignet; die Melodie dieser beiden Lieder hat jedoch, einem vierzeilig-achtsylbigen iambischen Maaße angebildet, auch in der lutherischen Kirche Geltung gewonnen. Hier ist die fremde Strophe entlehnt, und ihr ein neues melodisches Gewand gegeben; eine Singweise, deren schwermüthiges, durch

die weiche Tonart bedingtes Gepräge dem Inhalte des Liedes nicht recht gemäß ist.

Beträchtlicher noch als die Anzahl der in das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch aufgenommenen Lieder Cramers ist die aus seines Nachfolgers geistlichen Gesängen für dasselbe erlesene, des Dr. Balthasar Münter, der im Jahre 1735 (den 24. März) zu Lübeck geboren, zuerst Hofprediger in Gotha, den letzten Theil seines Lebens (bis zum 5. October 1793) zu Kopenhagen als erster Prediger der deutschen Petrigemeine daselbst in segensreicher Wirksamkeit zubrachte. Diese Lieder, 48 im Ganzen, bilden fast die Hälfte der von ihm zu Leipzig in den Jahren 1773 und 1774 in zwei Sammlungen herausgegebenen, deren jede ihrer 50 enthielt. Schon bei ihrem ersten Erscheinen hatten ausgezeichnete Tonkünstler jener Zeit Melodieen für dieselben gesungen; zu denen der ersten Sammlung die Capellmeister Scheibe und Kunzen zu Kopenhagen, Wolf in Weimar, die Musikdirektoren Hiller, Rolle und Georg Benda in Leipzig Magdeburg und Gotha, ein kundiger Dilettant, Hofrath Hertel zu Schwerin, und zwei Söhne Johann Sebastian Bachs, der Berliner (Hamburger) und Bückeburger, Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich; für die der zweiten Sammlung der Letztgenannte allein. Allein kirchlichem Gebrauch konnten dieselben nicht dienen, sie waren lediglich für häusliche Erbauung geschaffen. Da sie fast alle auf kirchenübliche Strophen gedichtet waren, konnte auch ein dringendes Bedürfniß so leicht nicht entstehen, besondere Melodieen für sie zu besitzen um ihre Einführung in die Kirche möglich zu machen. So finden wir denn auch nur zwei dieser Lieder mit neuen Singweisen in unserem Choralbuche; das Sterbelied: „Mein müder Leib ruht einst im Grabe" ꝛc. (Ch.B. 79, G.B. 905) dessen wir bereits bei Gelegenheit des Klopstockschen Liedes von gleicher Strophe:

„Ich bins voll Zuversicht“ ꝛc. gedacht haben, dessen Melodie auch ihm gemeinsam ist, und das Lied von Gottes Unergründlichkeit: „Wo sind die Weisen die mich lehren wie Gott erkennt was war, was ist“ ꝛc. (Ch.B. 154, G.B. 72). Die Strophe dieses letzten ist die des 118ten der französisch-calvinischen Psalme, die sich später in dem Liede Nehrings wiederholt: „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet“ ꝛc., und zuletzt in dem Gellertschen: „Wie groß ist des Allmächtgen Güte“ ꝛc. Vielleicht war es nur der von den genannten Liedern so ganz abweichende Inhalt des eben besprochenen, der eine neue Melodie für dasselbe zu erheischen schien, die jedoch nur als eine von den früheren abweichende Gesangsform sich darstellt, ohne dem in dem Liede vorherrschenden Grundgefühle näher zu treten.

Der letzte unter den gleichzeitigen geistlichen Liederdichtern die wir als Urheber solcher Gesänge zu nennen wissen für die Kittels Choralbuch neue Melodieen giebt, ist Christoph Christian Sturm. In Augsburg am 25. Januar 1740 geboren, schon in dem blühenden Alter von 46 Jahren von der Welt abgerufen (am 26. August 1786) war ihm in seiner letzten Lebenszeit nur eine kurze kaum achtjährige Wirksamkeit zu Hamburg beschieden, wo er seit 1778 das wichtige Amt des Hauptpastors an St. Petri und eines Scholarchen bekleidete. Aus zwei Sammlungen geistlicher Gesänge, deren jede 30 enthält, mit Melodieen des berühmten Carl Philipp Emanuel Bach, und die er 1780 zu Hamburg bei Johann Heinrich Herold erscheinen ließ, sind 13 Lieder in das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch übergegangen, viele jedoch mit erheblichen Veränderungen, so daß sie fast als neue gelten können (N. 902, 516, 727, 263, 510 ꝛc.). Bachs Melodieen, nur für häusliche Erbauung als Einzelgesänge mit Clavierbegleitung geeignet, konnten den in die genannte Liedersammlung aufgenommenen

geistlichen Gesängen nicht in die Kirche folgen, es bedurfte aber auch keiner neuen Melodieen für die Mehrzahl derselben, da — bis auf eine — alle bereits auf bekannte kirchliche Strophen gedichtet waren. Dieses eine Lied ist denn auch das einzige, das unter den Sturmschen in Kittels Choralbuche mit einer eigenen Melodie erscheint, in der Unterabtheilung des Abschnittes „von unseren Pflichten gegen Gott" der die Überschrift führt: „von dem Bekenntnisse und der Verehrung Jesu Christi insonderheit" (Ch.B. 78, G.B. 639). Sein erstes Gesätz lautet:

Ich bin ein Christ!
mein Herz ist ruhig, und vergißt
die Nichtigkeit der Erde.
Ich fühle meinen ganzen Werth
weil ich unsterblich werde!

Die fünfzeilige, iambische Strophe dieses Liedes, die mit einer viersylbigen Zeile beginnend, sodann zweimal eine siebensylbige einer achtsylbigen folgen läßt, war bis 1780 dem evangelischen Kirchengesange fremd, konnte also in denselben erst durch eine neue Melodie eingeführt werden. Die uns hier gebotene aus harter Tonart (F dur) ist sangbar, einfach würdig; ob sie eine weitere Verbreitung gefunden habe, die ihr immer nur mit ihrem ursprünglichen Liede, oder einem neuen gleichen Maaßes hätte zu Theil werden können, ist mir unbekannt geblieben. Überhaupt haben nur wenige der Singweisen, die wir Kittel beizumessen geneigt sind, in weiterem Kreise Anklang gewonnen, höchstens in Thüringen, seinem Vaterlande. Von den Melodieen seines Choralbuches zu Gellerts Liedern begegnet uns nur eine in Umbreits Choralbuche (196): „Herr lehre mich, wenn ich der Tugend diene" rc.; denn die sogenannte Leipziger Melodie zu dem Liede: „Wie groß ist des Allmächtigen Güte" rc. welche Umbreit (240) und Fischer (263) übereinstimmend mit

theilen, ist älteren Ursprunges, eine Nachbildung der ursprünglich zu Nehrings Liede: „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet“ ꝛc. gesungenen. Von den Singweisen zu Liedern Klopstocks erscheint die des gefeierten Auferstehungsliedes: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du“ ꝛc. übereinstimmend bei Umbreit (79) und Fischer (26); die jenes andern (von der Hoffnung der Seligkeit): „Ich bins voll Zuversicht“ ꝛc. nur in Umbreits Choralbuche (327). Von den Melodieen des Kittelschen Choralbuches zu Cramerschen Liedern haben ihrer zwei: „Erheb', erheb' o meine Seele“ ꝛc. und „Rühmt Christen, euren Gott“ ꝛc. in Umbreits Choralbuche Aufnahme gefunden (323, 331); die Melodie N. 79 in Kittels Choralbuche die wir bei Umbreit wiederfanden, ist dem Münterschen Liede: „Mein müder Leib“ ꝛc. und dem Klopstockschen: „Ich bins voll Zuversicht“ ꝛc. gemeinschaftlich. Sturms Lied endlich: „Ich bin ein Christ“ ꝛc. hat bei Umbreit (326) mit Vorbeigehung der Kittelschen Melodie eine neue Singweise von E. L. Gerber, dem verdienten Verfasser des Tonkünstler-Lexikons, erhalten.

Neben neuen Melodieen zu geistlichen Liedern gleichzeitiger bekannter Urheber, bietet uns Kittels Choralbuch nur eine einzige zu dem Liede eines älteren allgemein gefeierten Dichters, des frommen Paul Gerhard:

Sollt' ich meinem Gott nicht singen,
Sollt' ich ihm nicht dankbar seyn?

Dasselbe hatte 1667 schon durch J. Georg Ebeling eine eigene schöne Singweise erhalten, dieser war jedoch — wenn wir ihre Aufnahme in das Dresdner Gesang- und Melodieenbuch von 1694 ausnehmen, das sie jedoch mit mancherlei nicht vortheilhaften Veränderungen giebt — kein Anklang zu Theil geworden; man hatte vorgezogen dem Liede Gerhards die Weise Johann Schops zu Rists Auferstehungsliede anzueignen: „Lasset

uns den Herren preisen" ꝛc., *) die in ihrem kräftigen Schwunge jedoch dem Ausdrucke der Gefühle frommer Liebe und Dankbarkeit nicht ganz angemessen schien. Die ursprüngliche Weise des Liedes die seinen Ton auf das Vollkommenste anschlug, auch seiner äußeren Form durch lebendiges Hervorheben der den Schluß seiner einzelnen Strophen auszeichnenden Kehrreime:

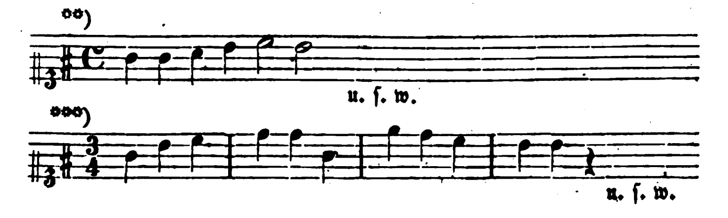
jedes Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb' in Ewigkeit!

sich anmuthig anschmiegte, war unterdeß verschollen, es machte das Bedürfniß einer neuen sich geltend, und diese, wie N. 126 unseres Choralbuches sie giebt, mit der Überschrift: „besondere zu diesem Gesang verfertigte Melodie" erfüllt in ihrer einfachen Lieblichkeit und Sangbarkeit jeden Wunsch der Freunde des schönen Liedes. Daß Kittel durch die eben mitgetheilte Überschrift zu dieser Melodie als einer ihm angehörenden sich bekannt habe, scheint mir außer Zweifel, obgleich er in seiner Bescheidenheit sich nicht als deren Urheber genannt hat. Außer ihr werden ihm in Umbreits Choralbuche noch die Melodieen zweier älteren Lieder zugeschrieben: des Pfingstgesanges von Johann Franke: „Brunnquell aller Güter" ꝛc. (N. 91) **) und des Jesusliedes von Joachim Neander: „Großer Prophete, mein Herze begehret" ꝛc. (N. 183), ***) beide haben jedoch in seinem

*) Kittels Choralbuch giebt diese Melodie (N. 63) zu dem Liede: „Glaubet, glaubt er ist das Leben" ꝛc. und ein zweites mal (N. 121) zu dem Liede: „Preis dem Todes-Überwinder" ꝛc.

**)

***)



Choralbuche keine Stelle gefunden, weil dasselbe dem neuen schleswig-holsteinschen Gesangbuch sich anschließt, das jene Lieder nicht aufgenommen hat. Ob eine dritte Melodie zu dem Liede: „Dankt dem Herrn, mit frohen Gaben" zc. die ihm eben daselbst (N. 51) zugeschrieben wird*) einer älteren oder neueren Dichtung angehöre, ist mir unbekannt, ihr Lied, das in dem erwähnten Gesangbuche fehlt eben wie die beiden andern, ist mir sonst in keiner geistlichen Liedersammlung begegnet.

Es sind nun außer den schon besprochenen neuen Melodieen noch ihrer neun übrig zu Liedern unbekannter Dichter des schleswig-holsteinschen Gesangbuches, die ihrem ganzen Tone zufolge wohl gleichzeitigen Ursprunges seyn dürften, von deren Weisen also vorausgesetzt werden kann daß Kittel sie gesungen habe, zumal sie auch Strophen angehören, die bis dahin nicht kirchenüblich waren.

1) Die eines Liedes zur Saatzeit (G.B. 837, Ch.B. 39): „Diesen Saamen segne Gott, daß er ruh' in dieser Erde" zc. vierzeilig trochäisch, mit einer sieben- und achtsylbigen Zeile einmal wechselnd. Umbreit giebt statt ihrer eine andere (319); Fischers Choralbuch hat weder Lied noch Melodie, und es ist anzunehmen, daß zwar jenes in Thüringen örtlich heimisch geworden sei, nicht aber diese.

2) Die Melodie einer Nachdichtung des 100. Psalms:

„Es jauchze Gott und preise
Gott alle Welt!
Und seine ganze Welt
Lobsing' ihm fröhlich und erweise
Dem Herrn den Dienst der ihm gefällt!

---

*)



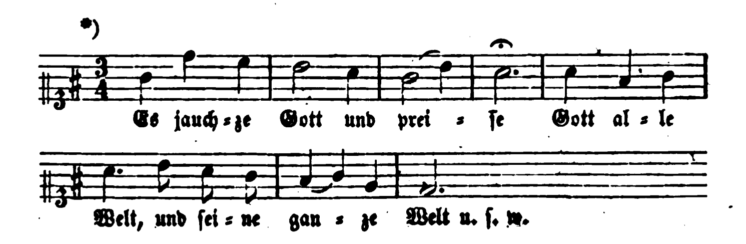
(G.B. 151, Ch.B. 54). *) Die Strophe des Dichters erscheint als eine fünfzeilige, iambische, im Wechsel einer 6-, 4-, 6-, 9-, sylbigen Zeile; eine der Melodiebildung wenig günstige. Um sie sangbarer umzugestalten hat der Sänger ihrer Weise die zweite und dritte Zeile zusammengezogen; wenn aber die neugebildete zweite dadurch als überlang erscheint, so hat er dagegen die vorletzte Sylbe der ersten Zeile zur Dauer eines ganzen Taktes ausgedehnt, das letzte Wort der ursprünglich zweiten aber, und die drei Sylben der ersten beiden Worte der dritten, von ihm mit jener zu einer einzigen verschmolzenen Zeile in einen einzelnen Takt zusammengedrängt, wodurch denn einige Ebenmäßigkeit der rhythmisch-melodischen Gliederung erreicht worden ist, wenn auch die Strophe des Dichters darüber verloren ging, ja, die sinngemäße Betonung der Worte gelitten hat. Die wenig volksgemäße Gestalt der Strophe dieses Liedes hat seine Verbreitung und damit auch die seiner Melodie gehindert, beides habe ich sonst nicht weiter gefunden.

3) Das Lied N. 443 des schleswig-holsteinschen Gesangbuches hat die Strophe des Weihnachtgesanges: „In dulci jubilo" etc. auf dessen Melodie es auch dort, eben wie bei Umbreit (229) verwiesen wird.

Gebeugte Sünder, hört,
Der Angst die euch beschwert
Wird euer Herz entledigt!

---

*)



Auf, schöpfet neuen Muth,
Euch, euch wird heut gepredigt,
euch heilet Christi Blut!
Sünder seid getrost!
Sünder seid getrost!

Schon der Anblick dieses ersten Gesätzes zeigt deutlich, wie wenig angemessen einem solchen Liede „von der Buße und dem Glauben“ die überfrohe, jauchzende Melodie jenes alten Weihnachtliedes seyn könne. Hierin lag ohne Zweifel der Grund des Entstehens der neuen, die wir in Kittels Choralbuche (N. 59) finden, die aber deshalb schon keine weitere Verbreitung finden konnte, weil sie nur für ein einzelnes Lied eines wenig gangbaren Maaßes brauchbar ist.

4) Das Abendlied N. 28 des neuen schleswig-holsteinschen Choralbuches hat die Strophe des Liedes von Heinrich Albert: „O Christe Schutzherr deiner Frommen“ ꝛc. Diese zeichnet dadurch sich aus vor andern, daß ihr Aufgesang iambisch, ihr Abgesang aber trochäisch ist. Von ihren zehn Zeilen nämlich theilen sich die vier ersten in zwei, die sechs letzten in eben so viel gleichgegliederte Hälften; in jenen wechselt zweimal eine neunsylbige iambische Zeile mit einer achtsylbigen, in diesen zwei sechssylbige trochäische mit einer fünfsylbigen:

Gepriesen, Gott, sei dein Erbarmen,
Du Gott der Langmuth und Geduld!
Du trägst uns stets auf Vaterarmen,
Mit unaussprechlich großer Huld!

Kraft, Gedeih'n und Leben
Hast du uns gegeben;
Herr, wir sinds nicht werth!

Aber dein Gemüthe
ist so reich an Güte,
Die ohn' Ende währt.

Man könnte glauben, die Melodie dieses Liedes bei Kittel (Ch.B. 62) wäre eine örtlich gebräuchliche für das ältere Lied Alberts; allein für Thüringen mindestens bestätigt sich diese Voraussetzung nicht, denn weder das Umbreitsche noch Fischersche Choralbuch enthalten dieselbe, ja, nicht einmal eine Hinweisung auf jenes Lied, das überhaupt schon seiner ungewöhnlichen Strophe wegen sich wenig verbreitet zu haben scheint. Eben so enthält Reins Choralbuch weder das ältere noch neuere Lied oder auch die eine und andre beider Singweisen, und dadurch wird eben so die Voraussetzung beseitigt, als könne die Melodie des Kittelschen Choralbuchs eine in den Herzogthümern Schleswig und Holstein früher schon übliche gewesen seyn, vielmehr wird es wahrscheinlich sie sei eine erst für das neue Lied bei Ausarbeitung dieses Choralbuches erfundene.

5) Dem Liede 145. von der Vorsehung und Regierung Gottes:

> Gott, ihr Menschen gab das Leben,
> er wird auch die Speise geben;
> der so gütig ist als reich
> kleidet und versorget euch rc.

wird a. a. O. auf eine e i g e n e Melodie verwiesen, ohnerachtet es nach den Weisen: „Allenthalben wo ich gehe rc. Liebster Jesu du wirst kommen rc. Sollt es gleich bisweilen scheinen rc.“ gesungen werden kann, welche alle älteren Ursprungs sind. Da die Melodie des Kittelschen Choralbuches (N. 66) keiner von denselben übereinstimmt, wird sie ebenfalls für eine neue von Kittel herrührende gelten müssen.

6) Das Lied 608:

> Ich will mein ganzes Herz dem Herrn zum Opfer bringen,
> ihm will ich meinen Psalter weihn!

Ihn, ihn will ich erhöhn, vor Gott will ich lobsingen,
sein Name soll mein Loblied seyn!

wird, eben wie das zuvor erwähnte, auf eine eigene Melodie hingewiesen. Seine Strophe, eine iambische in der eine dreizehnsylbige Zeile mit einer achtsylbigen zweimal wechselt, ist in Kittels Choralbuche (N. 83) als sechszeilige gefaßt, so daß eine sechs-, sieben-, achtsylbige Zeile zweimal auf einander folgen. In beiden Formen war sie früher dem evangelischen Kirchengesange fremd, und wir müssen annehmen, erst dieses neuere Lied habe sie in denselben eingeführt, und dadurch das Bedürfniß auch einer neuen Melodie erweckt. Später ist sie (N. 328) auch in Umbreits Choralbuch übergegangen, dessen Mitherausgeber, Rudolf Zacharias Becker zu Gotha, auch das schleswig-holsteinsche Gesangbuch, nach Inhalt seines Vorberichts, für diese Sammlung geistlicher Melodieen berücksichtigt hatte, damit sie möglichst allgemein brauchbar werde.

7) In Umbreits und Fischers Choralbuche ist das Lied N. 884: „Mein Leben ist ein Prüfungsstand" &c. auf die Melodie: „O Ewigkeit du Donnerwort" &c. hingewiesen, deren Strophe jedoch der seinigen nicht übereinstimmt; denn in dieser wechseln zweimal zwei achtsylbige iambische Zeilen mit einer neunsylbigen, und zwei achtsylbige bilden dann den Abgesang, während dort der Aufgesang aus der Wiederholung zwei achtsylbiger und einer siebensylbigen Zeile sich bildet. Richtiger und zweckmäßiger verweis't daher das schleswig-holsteinsche neue Gesangbuch das Lied auf eine eigene Melodie, und daß es diese erst in Kittels Choralbuche gefunden habe (N. 101) ist überwiegend wahrscheinlich.

8) Das Lied über den 96. Psalm (N. 150):

Preis't, Menschen, Gott durch eure Lieder,
Und euer Jubel schweige nie!

Stimmt ein ihr Welten, hallt sie wieder,
Verstärket und verbreitet sie!
Besingt den Höchsten! jeder ehre
den Namen Gottes, jeder lehre
und wiederhole Tag vor Tag
wie viel der Arm des Herrn vermag!

würde der Strophe des Gellertschen Liedes: „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte“ rc. (der des 118ten der calvinischen Psalme) übereinstimmen, wenn nicht sein Abgesang statt der Kreuzung von zwei neun- und achtsylbigen Zeilen diese als Paare nebeneinander stellte. Diese Abweichung, von anderen Gesangbüchern für gering geachtet, und hier allerdings auch leichter zu beseitigen als bei dem eben zuvor genannten Liede, hat das schleswig-holsteinsche berücksichtigt und dem Liede eine eigene Melodie zugewiesen, die es (N. 122) in Kittels Choralbuche gefunden hat.

9) Endlich hat das Neujahrslied (N. 56):

Wie schnell ist doch ein Jahr vergangen!
schon wiedet eins ist angefangen
in deinem Namen, Jesu Christ,
der du stets uns're Hülfe bist,

obgleich es mit dem Liede Knorrs von Rosenroth: „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen“ rc. eine gleiche Strophe hat (zwei neun- und zwei achtsylbige iambische Zeilen als Paare nebeneinander stehend), in unserem Gesangbuche eine eigene Melodie zugetheilt erhalten (Ch.B. 150), vielleicht nur deshalb, weil jenes andere Lied in den Herzogthümern nicht kirchlich geworden war, seine Singweise also auch nicht sich verbreitet hatte.

Als Auszeichnendes dieser von Kittel für sein Choralbuch neu gesungenen Weisen erscheint das bedeutende Vorwalten der harten Tonart über die weiche; jene finden wir in 20, diese

in nur 8 Fällen. Gegen die Ansicht seiner Zeitgenossen, die in der Tonhöhe (die den Neueren, mit dem bloßen Unterschiede des Harten und Weichen, allein Tonart heißt) ein besonders wirksames Mittel eigenthümlichen Ausdruckes fanden, hat Kittel fremde und ungewöhnliche Tonarten in diesem Sinne nicht aufgesucht; seine Durmelodieen halten sich in dem Umfange der gebräuchlichsten, F, C, G, D, A, E und Es,*) seine Mollmelodieen in dem noch engeren Kreise von C, G, D, A, E.**) Dreitheiliges Maaß hat er bei seinen Weisen nur sehr selten angewendet, in nur drei Fällen: bei Klopstocks Liede (37): „Des Ewigen und der Sterblichen Sohn" ꝛc., bei Gellerts (38): „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" ꝛc. und dem Psalmliede eines unbekannten Dichters (54): „Es jauchze Gott und preise" ꝛc.; jede der vierstimmigen Bearbeitungen dieser Melodieen hat denn auch ein Vorspiel gleichen, oder mindestens triplirten Taktes, wie N. 38 ($\frac{12}{8}$). Die Melodieen älterer Zeit, ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche Gestalt, sind durchgängig in geradem Takte gefaßt, und haben zumeist ein ihnen darin übereinstimmendes Vorspiel, zuweilen ein nur melodisches mit Anklängen an die Weise der sie vorangehen, öfters ein die Grundwendungen derselben nachahmend durchführendes, oder sie als festen Gesang einführendes. Vorspiele dreitheiligen, oder triplirten Taktes zu Melodieen viertheiligen Maaßes kommen nur in neun Fällen vor; $\frac{12}{8}$ Takt bei den Melodieen: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" ꝛc. (Dies sind die Rechte, welche Gott den Kin-

*) F, A, E dur kommen nur einmal vor (N. 78. 79. 141.); C dur zweimal (N. 24. 154.); Es dur viermal (N. 15. 60. 126. 150.); fünfmal G dur (N. 37. 54. 76. 83. 104.), am häufigsten (sechsmal) D dur (N. 38. 51. 62. 66. 122. 123.).

**) C, G, und A moll erscheinen jede nur einmal (N. 114. 59. 39.); zweimal D moll (N. 94. 142.); dreimal E moll (N. 13. 101. 144.).

dern Abrahams gebot ꝛc. N. 4) und „Vater Unser im Himmelreich“ ꝛc. (127); dreitheiliger bei jenen andern: „Das ist mein Leib“ ꝛc. (33); „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet“ (Entehre nicht, mein Herz, durch Klagen ꝛc. N. 48); „Erheb', erheb' o meine Seele“ ꝛc. (51); „Erschienen ist der Siegestag“ ꝛc. (der herrlich Tag ꝛc. [53], hier an die ursprüngliche Melodieform erinnernd); „Gott sei gelobet und gebenedeiet“ ꝛc. (67); „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht“ ꝛc. (75); „Warum betrübst du dich mein Herz“ ꝛc. (132) ohne andere künstlerische Absicht als das Streben nach Mannichfaltigkeit der Behandlung, und nur in dem einen bereits angedeuteten Falle mit einer bestimmteren Beziehung.

Nach allem Diesem bleibt uns nur noch übrig von dem Verhältnisse des Kittelschen Tonsatzes zu der alten kirchlichen Tonart zu reden. Hierin theilte er die Ansichten seiner Vorgänger Doles und Kühnau, die jenen älteren melodisch-harmonischen Gesangsformen einen großen Theil der Kraft und Würde früherer geistlicher Singweisen beimaaßen, während Hiller und dessen Anhänger sie für ein Veraltetes, alles wahren Lebens Entbehrendes hielten, das weder Ehrfurcht verdiene noch Erhaltung, bis auf wenige, auch der modernen Tonart nicht fremde Züge. Wenn er dennoch selbst an älteren Melodieen, die unter den von ihm gesetzten die überwiegende Mehrzahl bilden, trotz ihrer gerühmten Unverbesserlichkeit vielfach gemodelt und in seinem Sinne gebessert hat, so haben doch diese Besserungen nirgend den Zweck, den Kirchentönen eigenthümliche Wendungen (etwa als zu harte) auszulöschen und für die moderne Tonart, als die allein gültige, überall die Herrschaft zu gründen. Sie wollen nur die Sangbarkeit, den Fluß der Melodieen, wo Beides vermißt werden könnte, erhöhen und sichern; wenn also das Gepräge des Alterthums zuweilen dadurch angetastet wird, so

geschieht dies nicht absichtlich, sondern nur als Folge jenes damit nicht nothwendig zusammenhängenden Strebens.

Der mixolydischen Melodieen seines Choralbuches sind nur wenige: wenn wir einzelne, des Anbequemens halber nöthige Abweichungen nicht als selbständige Singweisen gelten lassen, eigentlich nur vier. Denn die Melodie des Liedes: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" rc. (Es ist das Heil uns kommen her rc.) wird von Manchem zu den ionischen gerechnet, was wir an diesem Orte auf sich beruhen lassen. Keine unter diesen Melodieen bringt in dem schleswig-holsteinschen Gesangbuche noch ihr ursprüngliches unverändertes Lied mit, einer von ihnen sind überall nur fremde anbequemt, und ihr eigenes hat keine Aufnahme gefunden. Luthers Lied von den zehn Geboten: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" rc. (G.B. 381, Ch.B. 40) ist verändert in: „Dies sind die Rechte welche Gott den Kindern Abrahams gebot" rc.; seine Melodie, dem alten Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir" rc. entlehnt, ist bis auf eine Veränderung (neben der jedoch die ursprüngliche Wendung bemerkt ist) beibehalten, nur in der vorletzten Zeile ist der Wechsel der großen mit der kleinen Terz beseitigt, vielleicht auf den Grund älterer, allerdings vorhandener Les'arten; auch ist hier die häufiger vorkommende, in der dieser Wechsel erscheint, angezeigt. Das Lied: „Gelobet seist du Jesus Christ" rc. (G.B. 222, Ch.B. 61) zwar in seinen sieben Strophen und deren Grundgedanken erhalten, findet sich doch in allen nach einseitigem Geschmacke gleich einer Schülerarbeit gemeistert, worüber seine körnige alterthümliche Sprache, sein treuherzig frommer Ton verloren gegangen ist. Wie es nun in dem schleswig-holsteiner Gesangbuche lautet, wird die Veränderung seiner vorletzten Melodiezeile erklärlich, deren alterthümliche Wendung dem in dem Ganzen jetzt vorherrschenden

Tone nicht entspricht; doch ist auch hier das Ursprüngliche neben das Geänderte gesetzt. Für das alte Abendmahlslied: „Gott sei gelobet und gebenedeiet" rc. sind zwei Melodieen gegeben (67, 68), wie es wegen der doppelten Fassung nothwendig war in der dasselbe in dem schl.=holst. Gesangbuche erscheint. Unter dessen N. 409 nämlich finden wir das Lied — mit Ausnahme weniger die ältere Sprachform betreffender Abänderungen — in seiner ursprünglichen Gestalt, nur daß es nach sechs statt anfänglicher drei Strophen abgetheilt ist, indem Auf= und Abgesang, von einander gesondert, als selbständige Gesätze behandelt werden. Für diese Fassung ist auch die Melodie (N. 67), bis auf wenige Vereinfachungen, in ursprünglicher Gestalt gegeben. N. 410 dagegen bietet uns ein neu bearbeitetes Lied, ebenfalls in sechs Strophen, für deren Bildung der Aufgesang des älteren die Grundform gewährt, wonach denn auch die zweite Melodie in ihrer daran sich lehnenden Gestaltung geregelt wird, wiewohl sie dabei ihre einzelnen Wendungen stets aus der ersten, älteren schöpft. Endlich hat das Lied von Herrmann Bonnus: „Ach wir armen Sünder" rc. keine Aufnahme in unser Gesangbuch gefunden; an seine Stelle sind drei andere Lieder getreten (N. 634, 448, 891), die bei einigen Abweichungen ihrer einzelnen Zeilen von der Strophenbildung des ursprünglichen Liedes, auch Abänderungen der alten ihnen sonst gemeinsamen Melodie des Judasliedes erheischten, mit denen diese in dreifacher Gestalt unter N. 120 in Kittels Choralbuche gegeben wird. Von jenen drei zu ihnen gehörenden Liedern finden wir N. 448, unter dem Abschnitte „von der Buße und dem Glauben" als allgemeines Sündenbekenntniß:

> Laſſet uns beweinen das was wir gethan
> Gott nahm stets die Seinen wenn sie kamen, an.

N. 634, unter der Abtheilung „von dem Bekenntnisse und der

Verehrung Jesu" hat den Augenblick des Verscheidens Christi am Kreuze als Aufgabe sich gestellt, ohne jedoch dessen Heiligkeit und Größe irgend genug gethan zu haben:

„Nacht und Schatten decken des Mittlers Angesicht,
Und des Richters Schrecken erträgt die Seele nicht,
Ach wie ist ihm bange um Freudigkeit und Licht!" ꝛc.

N. 891, unter die allgemeine Bezeichnung gestellt: „von der christlichen Vorbereitung zum Tode und dessen getroster Erwartung" neigt sich hin zu der von Rist mit Vorliebe gepflegten Gattung der „sonderbaren" Lieder; es führt uns an das Sterbebette eines Glaubensspötters, fürbittend, in seinen letzten beiden Strophen (der achten und neunten) ernstlich ermahnend:

Tief in Todesschmerzen liegt nun der Spötter da,
ohne Trost im Herzen ist er dem Richtstuhl nah;
Nahe dem Verderben das dein Gesetz ihm droht,
Ach laß ihn nicht sterben ach nicht den zweiten Tod!

Das alte Lied, beginnend mit dem Bewußtseyn des tiefen Bedürfnisses der Erlösung, fortgehend zu der Erwägung um wie hohen Preis dieselbe allein zu erringen gewesen, um des ewigen Sohnes Gehorsam bis zum Tode, jenen Gehorsam durch den er unser Trost, unsere Hoffnung, unsere Stärke geworden; endend zuletzt mit Lobpreisung und Gebet, durfte mit vollem Rechte jene alte Melodie sich aneignen in einer Tonart, deren Beziehungen zu dem Kreise der ihr verwandten sie befähigte Heiteres wie feierlich Geheimnißvolles, Erhabenes wie Demüthiges, mit gleicher Kraft auszudrücken. Im Vereine mit neueren Liedern, die nicht sowohl als einstimmiger Ausdruck des Gesammtgefühls der Gemeine sich kundgeben, als sie nach einem Eindrucke streben auf dieselbe im Wege dichterischer, die Einbildungskraft in Anspruch nehmender Schilderungen, — in solchem

Vereine muß jene Singweise, weil auf einer anderen Anschauung des Tonreiches, einer anderen Empfindungsweise beruhend, schon mehr als ein Fremdes erscheinen, ein von Außen her Überkommenes; sie ladet deshalb den Tonsetzer ein, sie in jenem neuen Sinne zu behandeln, einen innigern Verein mit den ihr gesellten späteren Liedern anzubahnen. Hiedurch dürfte sich rechtfertigen, was wir von der Behandlung der Kirchentonarten durch Kittel in seinem Choralbuche zu sagen haben; indem wir aber bei Gelegenheit einer Tonart vorzüglich kirchlichen Gepräges hier dabei länger verweilen, wird uns zugleich die Berechtigung daraus erwachsen, bei der Betrachtung des Verhältnisses seiner Behandlung zu den übrigen uns größerer Kürze zu befleißigen. Wir müssen ihm zugestehen, daß er als Künstler durch die Ahnung der eigenthümlichen, wesentlich unterscheidenden Züge jener älteren Gesangsformen richtig geleitet worden ist, daß er sie durch Übung sich geläufig gemacht hat, daß er dadurch befähigt worden ist, dieselben in gehöriger Weise hervortreten zu lassen und sich vor ihrem Verkennen zu hüten. Dennoch fühlen wir, daß jene Formen nur ein vorgelegtes Muster sind für seine Arbeit, eine Beschränkung die er sich auflegt, nicht das nothwendige innere Gesetz, durch das seine Tonanschauungen Gestalt gewinnen, sich verkörpern; daß ein anderer Geist ihn treibt und seine Schöpfungen regelt. Dieser spiegelt sich nun ab in jenen neuen Liedern die er älteren Singweisen gesellt findet, und giebt der harmonischen Ausgestaltung dieser letzten das in seinen Choralsätzen hervortretende Gepräge. Dazu kommt, daß diese Sätze nicht durch freies, künstlerisches Schaffen hervorgerufen, daß sie vielmehr bestimmt waren einem ganz bestimmt umgrenzten Bedürfnisse zu dienen, dem Gebrauche wenig gesangeskundiger und befähigter Gemeinen; Kittel also bemüht seyn mußte, wie er selber in dem Vorberichte seines Cho-

ralbuches bemerkt, „die Choräle so kunstlos und natürlich zu setzen, daß sie von einem auch nur wenig geübten Organisten ohne Mühe gut und richtig vorgetragen werden könnten, und durch solchen Vortrag die Gemeine, welche durch unreines und blos gekünsteltes Spiel, oder selbst durch sehr kunstreiche Harmonieen leicht in Verwirrung gerathe, allgemein zu gutem Choralsingen gewöhnt werde." Er hatte sich nicht die Aufgabe gestellt, gleich Eccard „etwas Anmuthiges, der Kunst Gemäßes" zu schaffen das zuvor noch nicht dagewesen, wo denn dem edlen Meister ein Werk entstehen konnte, worin die Tonanschauungen der Vergangenheit zu Blüte und Frucht gereift erscheinen, worin ihr innerster Sinn sich enthüllte, wie zuvor unbewußt und verhüllt, so nunmehr völlig erwacht, licht und strahlend. Eben so wenig waren die Choralsätze des Verfassers unserer Sammlung gleich denen seines eigenen Meisters und Vorgängers, des unvergleichlichen J. S. Bach, überall im Sinne bestimmter künstlerischer Aufgaben hervorgegangen, und deswegen schon konnte ihm nicht gegeben seyn, wenn er auch sonst es vermocht hätte, durch die schöpferische Kraft seiner Anschauung sich lebendig in die Mitte des Geistes früherer Zeiten zu versetzen und deren Eigenthümlichkeit selbst unter der Gewalt der Formen seiner Gegenwart kräftig geltend zu machen. Wir dürfen daher mit ihm nicht rechten, daß er nicht geleistet hat, was er nicht wollte noch konnte, und daß er an Formen der Vergangenheit sich lehnend, doch nur ein treuer Spiegel seiner Gegenwart geblieben ist.

Wie der mixolydischen, so sind auch der phrygischen und aeolischen Melodieen verhältnißmäßig nur wenige in seinem Choralbuche; von jenen acht,*) von diesen nur

*) Ach Gott vom Himmel sieh darein rc. (N. 4.)
O Haupt voll Blut und Wunden rc. (N. 22.)

vier.*) Von den Liedern jener ersten steht nur eines selbständig und unverändert da in dem schleswig-holsteinschen Gesangbuche: „Mitten wir im Leben sind“ ꝛc. (N. 528); zwei andere freilich ebenfalls in ursprünglicher Gestalt (Es woll' uns Gott genädig seyn ꝛc. 476, 477, und: Herr Gott dich loben wir ꝛc. 598, 599), doch ist daneben zur Auswahl zugleich eine spätere Umgestaltung gesetzt.**) Zwei gleichzeitige Lieder aus der frühesten Zeit der Kirchenverbesserung, beide süddeutschen Ursprungs (aus Nürnberg und Straßburg), die Lieder Erhard Hegenwalds und Matthias Greiters über den 51. Psalm: „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ ꝛc. und „O Herre Gott begnade mich“ ꝛc. hat das Schicksal getroffen, von der Aufnahme in unser Gesangbuch ausgeschlossen zu bleiben, wenn auch ihre Melodieen demselben erhalten worden sind. An die Stelle des ersten, seiner Singweise angeeignet, ist das Bußlied getreten (N. 446):

Ich Staub vom Staube, wer bin ich
der Sünder, daß du meiner dich
noch stets, du Heiliger, erbarmst,
Weltrichter, meiner stets erbarmst!

Die Singweise des zweiten hat eine ihrer ursprünglichen ganz

Christus der uns selig macht ꝛc. (N. 31.)
Erbarm dich mein o Herre Gott ꝛc. (N. 49.)
Es woll' uns Gott genädig seyn ꝛc. (N. 57.)
Herr Gott dich loben wir ꝛc. (N. 70.)
O Herre Gott begnade mich ꝛc. (N. 80.)
Mitten wir im Leben sind ꝛc. (N. 103.)

*) Allein zu dir Herr Jesu Christ ꝛc. (N. 8.)
Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt ꝛc. (N. 81.)
Was mein Gott will, das gscheh allzeit ꝛc. (N. 135.)
Wenn auch Widerwärtigkeiten ꝛc.
(Nun komm, der Heiden Heiland ꝛc. [N. 137.])

**) Auch bei anderen Liedern kommt dieser Fall vor, wie: „Ein' feste Burg“ ꝛc. (N. 483. 484.) „O Lamm Gottes“ ꝛc. (N. 275. 276.) u. s. w.

fremde Bestimmung erhalten, wir finden sie (N. 112) einem Liede „von der göttlichen Dreieinigkeit" gesellt, mit dem, oder doch einem ähnlichen, sie auch in thüringischen Choralbüchern erscheint (Umbreit 209, Fischer 125):

Ich glaub' an Gott, den einigen
den ewigen, den Herrlichen;
Der Himmel und die Erde
ward, als er sprach: es werde!

Alle übrigen haben ihre Lieder zwar behalten, jedoch mit vielen, mehr oder minder glücklichen Veränderungen. Des Einflusses den solche Erneuerungen, Umschaffungen, Veränderungen ihrer Lieder auf die harmonische Behandlung der Melodieen üben müssen, ist zuvor gedacht. Zu besonderen Bemerkungen giebt die Kittelsche nur soweit Anlaß, als ein einziger seiner Tonsätze allein, der auf die Weise des Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" ꝛc. (N. 4) den unregelmäßigen phrygischen Schluß zeigt, während alle übrigen uns den kräftigern, die Tonart schärfer ausprägenden entgegenbringen, der nicht auf der Unterquinte des letzten Tones der Melodie ruht, sondern auf dem Grundtone, der entweder von dessen Unterquinte und Oberquarte, oder seiner großen Unter- und kleinen Obersecunde aus gefunden wird. In der Melodie des Psalmliedes: „Erbarm' dich mein o Herre Gott" ꝛc. zeigt der dritte Ton den vorhergehenden um einen Halbton geschärft, also einen Fortschritt durch die übermäßige Prime; eine tonwidrige Erhöhung die aber nicht Kittel zur Last gelegt werden darf, da er sie bereits vorfand, wie sie denn schon (mit anderen ähnlichen) bei Joh. Herrmann Schein vorkommt, bei Johann Crüger, bei Andreas Hammerschmidt ꝛc. Von den vier Liedern aeolischer Melodieen die Kittels Choralbuch enthält, sind in dem schleswig-holsteinschen Choralbuche drei (G.B. 454. Ch.B. 8; G.B. 522, Ch.B. 81;

G.B. 681. Ch.B. 135) sehr wesentlich umgearbeitet, das vierte ist dort gar nicht aufgenommen und seine Melodie — die des Hymnus: Veni redemptor gentium — erscheint zweimal, mit Rücksicht auf ihre ursprüngliche Bestimmung, zu den Adventliedern: „Gott sei Dank in aller Welt“ ꝛc. (N. 210) das leider nicht minder übel verändert ist als Luthers: „Gelobet seyst du Jesu Christ“ ꝛc. und: „Sohn der uns verheißen war“ ꝛc. (211) das für eine ganz neue Umarbeitnng des Hymnus gelten kann, dem sie ursprünglich angehörte. In Kittels Choralbuche wird sie einem neuen Liede „vom Vertrauen auf Gott, und der Geduld“ angeeignet (N. 685):

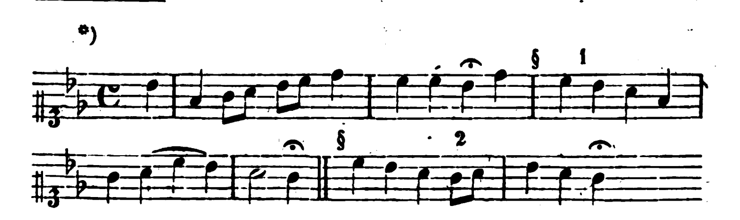
„Wenn auch Widerwärtigkeiten wider meine Ruhe streiten
Will ich dennoch voll Vertrauen auf zu dir, mein Vater, schauen“ ꝛc.

weshalb sie um völlig dafür brauchbar zu werden in ihren ersten beiden Zeilen eine Verlängerung um einen Ton erfahren mußte. Sie ist die einzige Melodie eines älteren Hymnus der römischen Kirche die wir in unserem Choralbuche antreffen; die neben ihr sonst gebräuchlichsten des Weihnachthymnus: „A solis ortus cardine“ etc. und des der Pfingstzeit bestimmten: „Veni creator Spiritus“ etc. sind, um Vervielfachung der Melodieen gleichen Maaßes zu vermeiden, mit modernen vertauscht, obgleich das Gesangbuch die letztgenannte mehrmals vorschreibt, auch eine Umdichtung des lutherischen: „Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist“ ꝛc. (336) giebt; wir hatten ihrer also auch nicht unter den mixolydischen und phrygischen zu gedenken, zu denen sie gehören. Endlich ist hier noch einer wesentlichen Entstellung der schönen Weise des Liedes: „Allein zu dir Herr Jesu Christ“ ꝛc. zu gedenken, die wir jedoch Kittel um so weniger zur Last legen dürfen, als sie ohne Zweifel eine von ihm schon vorgefundene, in allgemeinen Gebrauch übergegangene war, er auch ihrer Verbesserung ausdrücklich noch eine besondere Zeile gewidmet hat.

In den ersten beiden Zeilen dieser Melodie nämlich erscheinen ursprünglich synkoptische Dehnungen,*) die weil ihre Auffassung und ihr Vortrag einer gemischten Gemeine schwer fallen mußten, nach einiger Zeit außer Übung gekommen sind. Nun hat aber die in Schleswig-Holstein gangbar gewordene Singart bei Beseitigung dieser Schwierigkeit die erste Melodiezeile auf zwei Takte zurückgebracht, bei der zweiten dagegen sich nur begnügt die Rückung auszulöschen, die Dehnung selbst aber und damit eine Dauer von drei Takten beibehalten, wodurch das Ebenmaaß der Melodie gänzlich zerstört wird. Daß Kittel hier auch die Dehnung auszumerzen vorgeschlagen hat, wird man unbedingt billigen müssen.

Von den sehr zahlreichen ionischen Melodieen des 16. Jahrhunderts in unserem Choralbuche — und auf diese haben wir in dem Vorangehenden wie hier allein Rücksicht genommen, als einer Zeit entstammend der die Kirchentöne noch lebendiges Gesetz für Bildung geistlicher Singweisen waren — von diesen Melodieen durften wir kaum erwarten, sie durch Kittel in der Art behandelt zu sehen, daß ihre Tonart gegen die Durtöne unserer Tage, denen sie sehr nahe steht, mit entschiedenem Gepräge eigenthümlich hervorträte. Wir finden uns darin nicht getäuscht; Kittels Sätze dieser Melodieen mußten um so mehr eine moderne Färbung gewinnen, als deren Lieder der Mehrzahl nach in diesem Sinne völlig umgeformt sind, selbst in ihrer ersten Zeile, die sonst in der Regel auch bei gänzlicher Um-

*)



schmelzung erhalten zu werden pflegt wo es nur möglich ist, damit man das Lied an derselben erkenne. So beginnt nunmehr Luthers Lied: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" rc. dessen beide Hauptweisen das Choralbuch unter den Nummern 1, 69 und 107 giebt, in seinen ersten zwei Zeilen (G.B. 177):

Nun Christen, laßt uns fröhlich seyn
Gott Preis und Ehre bringen rc.

das Lied Gramanns über den 103. Psalm (G.B. 496):

Auf meine Seele, singe
es singe Gott was in mir ist rc.

Das von Gellert in seiner Urform so warm gepriesene Lied Schallings: „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr" rc. lautet in dem ersten Stollen seines Aufgesanges (G.B. 648):

Aus ganzem Herzen lieb' ich dich,
nach Gnade, Heiland, dürstet mich
die meine Seele labe rc.

Das Lied der frommen Elisabeth Creuzigerin: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn" rc. trotz seiner unbeholfenen Sprache voll Kraft und Innigkeit, hat in seiner Umschmelzung einen großen Theil derselben eingebüßt (G.B. 650):

O Christe, Eingeborner
von Ewigkeit erzeugt,
des Vaters Auserkorner,
dem Aller Knie sich beugt rc.

Das Weihnachtlied: „Ein Kindelein so löbelich" rc. das Luthers Gesangbücher als ein älteres geben, zum Zeugnisse, wie auch unter der Finsterniß des Papstthums Leute gelebt, die eines rechten Glaubens gewesen, findet in unserem Gesangbuche (N. 219) ein kaum entfernt ihm anklingendes:

Wie liebt uns Gott so väterlich,
uns Sünder, uns Verlorne!
Frohlockt! für uns erniedrigt sich

sein Sohn, der Eingeborne!
Er, der von Gott verheißen war,
den eine Jungfrau uns gebar,
besieget Tod und Hölle ꝛc.

Luthers Lied über den 14. Psalm: „Es spricht der Unweisen Mund wohl“ ꝛc. hat eine durchgängige Umgestaltung erfahren (N. 492); es lautet nunmehr in seinen ersten Zeilen:

Erkühnt sich schon der Gleißner Mund
Gott ihren Gott zu nennen;
in ihren Werken giebt sichs kund
daß sie ihn doch nicht kennen ꝛc.

Das treuherzige Kinderlied Luthers auf Weihnacht ist aller der Züge entkleidet die ihm sein eigenthümliches Gepräge verleihen (N. 225):

Vom Himmel komm ich her zu euch;
Erschreckt nicht, bebt nicht, freuet euch!
Sprach Gottes Engel und erhob
des Vaters und des Sohnes Lob ꝛc.

Das kräftige Glaubenslied, an dem Mancher sich getröstet hat in seinen letzten Stunden, das sofort mit dem Bekenntnisse der dem Heilande in seiner menschlichen Natur wesentlich einwohnenden Fülle der Gottheit beginnt als dem Kerne seiner erlösenden Kraft, das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ ꝛc., wie lau erklingt es nun (N. 531):

O Jesu, du mein Herr und Gott
littst willig Angst und Schmach und Spott,
als du für mich am Kreuze starbst
und mir ein ewig Heil erwarbst ꝛc.

Viele andere ähnliche Fälle wären hier zu erwähnen, wir beschränken uns auf die angeführten. Kommt nun noch hinzu, daß bei den Melodieen des Kittelschen Choralbuches häufig auf ganz prosaische Lieder hingewiesen wird statt auf ihre ur-

sprünglichen oder auch nur deren Umbildung, auf Lieder, die allerdings nützliche Lehren einschärfen und voll guter Gesinnung sind, nur nichts weniger als Kirchenlieder, und muß man annehmen, daß dem Meister bei seinen Tonsätzen eben diese Lieder nach denen er sie überschreibt, vorzugsweise gegenwärtig waren; so erklärt es sich um so leichter, wie der Geist kirchlicher Frömmigkeit, geschweige denn der des Jahrhunderts der Kirchenverbesserung in seiner alterthümlichen Kraft, diese nicht habe durchdringen können. So wird in dem Choralbuche (N. 69) die ältere Weise des lutherischen Liedes: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" ꝛc. auf ein Lied „von der Arbeitsamkeit" hingewiesen (N. 741):

Gott, welcher das Vermögen schafft
das Gute zu vollbringen,
giebt auch zur Arbeit Muth und Kraft
und läßt sie uns gelingen;
wer sie mit Gott nur unternimmt,
wird was sein Vater ihm bestimmt
durch Fleiß und Treu erstreben ꝛc.

ein Lied, das in seiner Art vielleicht nur durch N. 769 übertroffen wird, das von der Dienstfertigkeit handelt:

Dienstfertig soll ich seyn, wohl dem der dies erkennet,
der, diese Pflicht zu thun, aus Menschenliebe brennet!
und zwingt ihn gleich kein Amt zu dem was sie gebeut
doch ihr mit Lust gehorcht auch ohne Ruf und Eid ꝛc.

Die Melodie: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" ꝛc. (N. 35) wird nach einem kühlen Liede des Gesangbuchs (N. 383) genannt „Der Herr liebt unser Leben" ꝛc. worin wir ermahnt werden die Sünde zu meiden und das Rechte zu thun, da schon die Vernunft wisse was gut und böse sei, uns durch das Gewissen richte, uns Ruh und Freude verheiße wenn wir jenem Gebote gehorchten u. s. w. Erwägen wir den Ton dieser Lieder,

so dürfen wir uns nicht wundern wenn das Gesetz der Kirchentonart, für die Mehrheit der Zeitgenossen Kittels bei ihren geistlichen Tonsätzen ohnehin schon nicht mehr allgemein gültig, ihm nur als verbietend und abwehrend, verneinend, also nicht schöpferisch gebietend erschien, und nicht als der seine Werke durchdringende in ihnen offenbarte Geist sich kund geben konnte.

Was endlich die Melodieen dorischer Tonart betrifft, so erscheinen die meisten zwar in der Octavengattung von D als ihrem ursprünglichen Tonumfange, andere indeß auch in dem versetzten von G mit kleiner Terz, einige in E mit großer Secunde (fis) oder in A, wobei jedoch die Vorzeichnung der großen Serte in beiden Fällen unterlassen ist. Bei dem Umfange von D hätte, um dieses entscheidende Merkmal der Tonart zu bezeichnen, nur die Beifügung des b neben dem Schlüssel unterbleiben dürfen; dieses ist jedoch nur einmal geschehen, bei der Melodie des lutherischen Liedes: „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin" ꝛc., in allen anderen ähnlichen Fällen finden wir es zufolge des modernen Verfahrens bei der Tonart D moll vorgezeichnet, und nur an einzelnen Stellen wird es aufgehoben. Im Allgemeinen tritt die Eigenthümlichkeit des Dorischen nur schwach hervor und selten nur macht sie sich kräftiger geltend, wie in der Melodie: „Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc. Erschienen ist der herrlich' Tag ꝛc. Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand ꝛc. Mit Fried' und Freud" ꝛc. u. s. w. Daß auch hier, wie bei den Singweisen aus andern kirchlichen Tonarten, die moderne Umschaffung ihrer Lieder oder deren völliges Ausmerzen, während ihre Melodieen mit Nichtbeachtung ihres ursprünglichen Gepräges, nur dem Strophenbaue zufolge, für andere oft nüchterne und schwunglose Lieder verwendet wurden, mit dazu beigetragen habe für den Setzer den feierlich alter-

thümlichen Ton solcher übel anbequemten Weisen verschwinden zu machen, scheint außer Zweifel. Wenige Lieder haben ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt, wie „Vater unser im Himmelreich“ ꝛc. (G.B. N. 697), die Lieder: „Christ ist erstanden“ ꝛc. und „Christ fuhr gen Himmel“ ꝛc. (285, 317), „Jesus Christus unser Heiland der den Tod überwand“ ꝛc. und „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“ ꝛc. (286, 403); andre sind mehr oder minder verändert, doch so daß man ihre anfängliche Form noch erkennt (Christ unser Herr zum Jordan [als Heiland] kam ꝛc. N. 386; Durch Adams Fall ist ganz verderbt [wurden wir auch sterblich ꝛc.] N. 178; Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ [um Eifer, Kraft und Stärke ꝛc.] N. 856). Bei andern sind diese äußeren Anklänge zumeist verlöscht, und man erkennt das Lied aus dem sie hervorgegangen sind kaum anders, als an allgemeinen Zügen seines Gedankenganges. So ist das Osterlied: „Christ lag in Todesbanden“ ꝛc. — jetzt unter der Abtheilung „von dem Bekenntnisse und der Verehrung Jesu“ aufzusuchen, N. 636 — dahin umgestaltet:

Der Herr der uns bei Gott vertrat,
der Heiland ist erstanden;
frei, weil er selbst das Leben hat
von seines Todes Banden ꝛc.

Das Weihnachtlied: „Wir Christenleut“ ꝛc. dämmert nur entfernt hervor aus dem Liede N. 229:

O Christenheit sei hocherfreut
das Heil der Welt, der Mittler ist geboren ꝛc.

In dem Choralbuche ist seine Singweise für Gellerts Lied: „Auf schicke dich recht feierlich“ ꝛc. angewendet. Noch entfernter sind die Anklänge von Luthers „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ ꝛc. in dem neuen Liede (534) dem seine Melodie angeeignet wird:

Getrost und freudig geh' ich hin
nach deinem Willen,
du Gott dem ich ergeben bin
wirst erfüllen
was du mir verheißen hast;
der Tod wird mir ein Schlummer. *)

Bis auf unbedeutende Spuren sind auch die äußeren Beziehungen verschwunden in dem Liede das die Stelle des alten Gesanges: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" ꝛc. einnimmt (444) und auf seine Melodie verwiesen wird; kaum den Gedankengang theilt es mit diesem, und gleicht ihm höchstens in der Zahl seiner Strophen, deren es auch 16 zählt:

Ich komme, Herr mein Gott, zu dir
du rufst die Sünder, hilf auch mir,
zum Bunde deiner Gnaden!
Du, der du voll Erbarmen bist
hast jeden ja, der elend ist
selbst liebreich eingeladen.

Das Lied: „Christ der du bist der helle Tag" ꝛc. ist ganz aus dem Gesangbuche verschwunden, seine Melodie (Ch.B. 26) ist beibehalten, doch für Lieder, unter sich von dem verschiedensten Inhalte, nur darin übereinstimmend, daß sie dem ursprünglichen auch nicht im Entferntesten anklingen. N. 796, auf diese Melodie gerichtet, steht unter dem Abschnitte „von den Gesinnungen des Christen über den Tod derer, die in Sünden gelebt haben", und lautet in seiner ersten Strophe:

Ach wer auf späte Buße hofft
erwäg', erwäge doch, wie oft

---

*) Die Sterbelieder N. 540, 896, die wir außerdem auf diese Melodie verwiesen finden, haben nur geringe Beziehung zu dem lutherischen Liede auf Simeons Scheideworte.

der Sünder plötzlich vors Gericht
gerufen wird, und frevle nicht.

N. 803 ist eine Fürbitte für Kinder:

Die Kinder deren wir uns freu'n
Sind alle, Gott und Vater, dein;
Sind deine beste Gab' o Herr;
Bewahre sie, Barmherziger!

N. 823 ist — nachdem Lieder für die Gelehrten, Handlung- und Gewerbetreibenden, und für die Künstler vorangegangen sind, allen Arbeitern gewidmet:

Die ihr auch ohne Wissenschaft
und ohne Kunst, gewissenhaft
des Fleißes eurer Händ' euch nährt
auch ihr seid Gott und Menschen werth ꝛc.

Auch das Lied über den 124. Psalm: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" ꝛc. hat keine Stelle im Gesangbuche gefunden, auf seine Melodie sind dagegen zwei Lieder sehr verschiedenen Inhalts verwiesen, um derentwillen sie in das Choralbuch (N. 153) aufgenommen ist. N. 415, unter den Liedern vom heiligen Abendmahle stehend, ist das bekannte des Schulkollegen Cyriacus Günther zu Gotha: „Halt im Gedächtniß Jesum Christ" ꝛc. mit nicht empfehlenswerthen, abschwächenden Veränderungen; das zweite, N. 740, ergreift wieder unter den in Gesänge gebrachten „Pflichten des Menschen gegen sich selbst" die Ermahnung über die „Arbeitsamkeit und das Verhalten gegen irdische Güter", beides heilsam und nothwendig allerdings für das Leben selbst in Lehre wie Beispiel, doch nützlich mehr als im Kirchengesange erbaulich:

Zur Arbeit, nicht zum Müßiggang
sind wir, o Gott! auf Erden.
Drum müss' ich auch mein Leben lang
kein Knecht der Trägheit werden!

Gieb mir Verstand, und Lust, und Kraft
geschickt und auch gewissenhaft
mein Amt hier zu verwalten!

Nachdem wir das neue Gesangbuch für Schleswig-Holstein von verschiedenen Gesichtspunkten her wiederholt betrachtet haben, auch in seinem Verhältnisse zu dem für dasselbe ausgearbeiteten, erst mehr als zwanzig Jahre später öffentlich gewordenen Choralbuche Kittels, seien noch einige zurückblickende und zusammenfassende Betrachtungen über beide vergönnt.

Die Herausgeber unseres Gesangbuches hatten, wie vorauszusetzen ist, ihre Arbeit mit dem redlichen Willen begonnen, etwas Vollkommneres in dieser Gattung zu leisten, als man bisher gesehen, das Ältere nicht nur dem Standpunkte ihrer Gegenwart und dem Verständnisse eines Jeden näher zu bringen, sondern auch den Gewinn der Neuzeit in Ausbildung der Sprache, Schärfe des Ausdrucks, Zierlichkeit der Wendungen u. dgl. dem Älteren wie dem Neueren zu Gute kommen zu lassen, das sie der Aufnahme in ihre Sammlung würdig achteten. Sie stützten sich dabei auf die Voraussetzung einer in allen Künsten mit dem Fortgange der Zeit stets wachsenden Vervollkommnung, die es nicht nur gestatte, sondern auch zur Pflicht mache, die bessernde Feile keinen Augenblick ruhen zu lassen, den stets zunehmenden Reichthum an Ausdrucksmitteln auch dem früher Geschaffenen gewissenhaft anzueignen, ohne Rücksicht auf die Zeit seines Entstehens, zähle sie nach Jahrhunderten oder nach Monaten, Wochen, Tagen, da es, um würdig einzutreten in die Mitte des der Vollendung Entgegenreifenden, immer mit dem hochzeitlichen Kleide des Fortschrittes geschmückt zu werden bedürfe. Nun wollen wir den Fortschritt zum Besseren und Vollkommneren in menschlichen Dingen keineswegs leugnen; würden wir damit doch jede Strebsamkeit als leeres Beginnen und Thor-

heit schelten. Wir fassen den Fortschritt nur in anderem Sinne als jene unermüdlich Bessernden. In der Einheit des schaffenden Geistes und der Form, — der vollendeten sinnlichen Fassung des Übersinnlichen, — gestaltet sich auf jeder Stufe das Kunstwerk; was gäbe es da zu bessern, wo beide völlig in einander aufgegangen sind? In den bildenden Künsten, deren Schöpfungen als ein Fertiges, Bleibendes, dem Beschauer im Raume gegenübergestellt sind, wird die Überzeugung davon auch kaum abzuwehren seyn; in der Tonkunst dagegen, in der Dichtung, deren Werke, als in der Zeit stehend, einer Wiedererzeugung bedürfen, findet der Aufnehmende, der Genießende leicht sich veranlaßt, die entgegengesetzte geltend zu machen. Vor Allem aber wird er dazu geneigt seyn auf dem Gebiete des Kirchengesanges worauf unsere gegenwärtige Betrachtung sich bewegt, weil er hier zugleich wiederbelebend, also mitthätig ist. Was wieder hervorgebracht werden muß (sagt er) um zu wirksamem wesentlichem Daseyn zu gelangen, hat einen gerechten Anspruch darauf, daß jede Erneuerung seines Daseyns es auch immer größerer Vollendung entgegenführe. Was aber ist bildsamer als der Ton, als das Wort? Mag dieses immerhin nicht ein willkührliches Zeichen seyn für den Ausdruck der Anschauung, des Gedankens, der Empfindung, mag von daher die Berechtigung nicht hergeleitet werden dürfen, daran als an dem Träger eines bereits Geschaffenen umzubilden, dennoch bleibt es ein im Fortgange der Zeit nothwendig wechselndes, da es den Entwicklungen des Anschauens, Denkens, Empfindens sich anschließen muß. Nun spiegeln diese sich nur ab in ihm, einem Vermittelnden, nicht unmittelbar Darstellenden. So geschieht es denn oft, daß im Laufe jener Entwicklungen es aufhört, ein treuer Spiegel derselben zu seyn, daß die Nothwendigkeit seiner Erneuerung sich ergiebt. Und wenn es durch sie hervorgegangen

ist; ein vollkommneres als zuvor, wenn es unsere neuen Anschauungen, Gedanken, Empfindungen in hellerem Glanze, in reinerer Klarheit wiedergiebt, was darf uns hindern zu glauben, daß es für die unserer Väter jenen Zauberspiegeln gleichen werde, von denen alte Mährchen erzählen, daß der Beschauer sein verjüngtes, verschönertes Antlitz in ihnen erblicke? — Dennoch hat die Mehrheit eine solche Ansicht stets als eine Täuschung betrachtet, einen solchen Zauberspiegel oder gar Jungbrunnen für die Vergangenheit in dem erneuerten Worte nicht finden wollen. Wäre es denn nur störrische Verblendung, träges Haften an dem Hergebrachten, das die Gemeinen, die dem Anklange eines volks- und zeitgemäßen neuen Liedes selten sich entziehen, oder doch bald dafür gewonnen werden, so beharrlich einem älteren widerstreben heißt, das durch jenen angeblichen Jungbrunnen gegangen ist? Das neue, wenn sie in ihm den wahrhaften Ausdruck ihres christlichen Gemeingefühls erkennen, das deutende Wort für ihr inneres Bewußtseyn, ist dadurch ihnen schon angeeignet; das von den Vätern überkommene, an dem jenes Bewußtseyn zuerst erwachte, woran ihre Jugend sich nährte, von dem ein sicheres Gefühl sie belehrt, daß Geist und Form in ihm sich durchdringen, halten sie als heiliges Besitzthum fern von allem Antasten; jede vorsorgliche Pflege und Vormundschaft, die sie erst belehren möchte, was und wie sie zu lieben haben, weisen sie zurück, auf die volle Berechtigung ihrer Liebe sich stützend. Aber auch die ältere, aus dem Leben der Gegenwart allmählig gewichene Form des Wortes bleibt ihnen theuer, unantastbar. Durch den täglichen Umgang mit der Schrift die in solchen Wortbildungen zu ihnen redet, sind sie damit vertraut geworden; von dem heiligen Buche erwarten sie weder die Sprache des gemeinen Tagesverkehrs, noch würde sie ihnen erwünscht seyn. Das Lied des Jugendzeit-

alters der Kirchenreinigung, eine Blüte der heiligen Schrift, gewährt ihnen zugleich eine ergänzende Deutung derselben, und finden sie in ihm das Bild, die Gleichnißrede wieder, welche daher stammen, so sind ihnen diese darum nicht fern und fremd, weil aus dem Morgenlande, aus grauem Alterthume herübertönend, denn Bild und Gleichniß knüpfen sich überall an die nächsten Verhältnisse der Menschen zu einander und zu dem Leben der Natur. Fälle kann es freilich geben, wo in einem Liede Geist und Form einander nicht überall gleichmäßig durchdrungen haben, wo dasselbe jedoch einen gesunden, lebensfrischen Kern in sich schließt, aus dem die Pflege des frommen, begeisterten Dichters späterer Tage eine neue schönere Blume zu zeitigen vermag; wer möchte einem solchen Liede sich verschließen, das aber dann stets ein wesentlich neues seyn wird? Oder ein Wort, eine Redeweise hat im Fortgange der Zeit eine Bedeutung gewonnen, die ihrer ursprünglichen nicht mehr übereinstimmt, die ältere ist wenigen Wissenden nur noch geläufig, durch das Beibehalten des Ursprünglichen würde eine dem Verständnisse hinderliche Zweideutigkeit entstehen; wer möchte dem wehren, der hier das Verdunkelte mit schonender Hand der Mehrheit näher bringt, ja, der dasjenige ausscheidet, was nicht länger Ausdruck jenes allgemeinen christlichen Bewußtseyns ist, wodurch das Lied erst kirchlich werden kann? Aber die Vortheile der Neuzeit zu übertragen auf die Schöpfungen der Vergangenheit, ist eben so unmöglich als das Streben danach eine Selbsttäuschung, ja ein Hintergehen der Gemeinen seyn würde. Wenn man die Anfänge, wenn man einzelne Ausdrücke, wenn man das Allgemeinste des Gedankenganges von einem alten Liede beibehält, redet man sich wohl ein, man habe es erneuert, man besitze es noch, nur in vollkommener Gestalt. Aber man verschweigt sich, daß in der That man es lieber ganz ausgemerzt hätte um für ein neues Raum zu gewinnen, und

die Gemeine, wenn sie es näher betrachtet hat, wird es bald von sich weisen, da sie es nicht anzuerkennen vermag als das von Alters her ihr liebgewordene. Und angenommen auch, es wäre ein Fortschritt zu erkennen in jenem unaufhörlichen Umbilden des zuvor Dagewesenen wie des neu Entstehenden, wodurch beide eine gleichmäßige Färbung gewönnen; würden wir reicher werden indem wir uns zu ihm bekennen? Geht nicht durch alle Zeiten christlicher Gemeinschaft, soviel Verdunkelndes und Verwirrendes Leidenschaft, Selbsucht und die wechselnden Strebungen des Tages auch fortwährend hinzubringen, ein stetiges frommes Bewußtseyn hin, das noch in jeder Zeit seinen genügenden Ausdruck in heiligen Liedern gefunden hat, die eben weil gegründet auf ein ihnen allen Gemeinsames, auch für alle Zeiten gültig bleiben? Sollten wir diese mannichfachen reichen Blüten verschiedener Jahrhunderte, deren gleichzeitigen Besitzes die christliche Kirche sich rühmen darf als eines ihrer köstlichsten Schätze, dahin geben wollen gegen jenes heimathlose Vorwärtseilen, dem höchstens der Gedanke ein Bleibendes ist, nicht dessen eigenthümliche Ausgestaltung, die der Vernichtung immer wieder anheimfallen muß um einer angeblich besseren Raum zu geben; gegen jene Unstätigkeit, die nirgend eine wahrhafte Durchdringung des Geistes und der Form erkennt und deshalb auch von keiner gleichen Berechtigung für eine Fülle mannichfacher Gestaltungen verschiedener Zeiten wissen will, sondern nur von jener farblosen Einerleiheit wie die Richtung des Augenblickes sie bedingt, die nach kurzer Frist ihre Geltung wieder einbüßen wird? Sollten wir Armuth eintauschen wollen gegen unseren Reichthum?

Ob dem neuen schleswig-holsteinschen Gesangbuche ein Widerstreben entgegengetreten, ob eine bereitwillige Aufnahme ihm zu Theil geworden sei, wüßte ich nicht zu sagen. Daß es

endlich Wurzel gefaßt habe, möchte aus den wiederholten unveränderten Ausgaben desselben und daraus geschlossen werden können, daß nach zwanzig Jahren ein schon hochbetagter Schüler Johann Sebastian Bachs die Aufforderung erhielt, ein mehrstimmiges Melodieenbuch dafür auszuarbeiten, das er als ausgezeichneter Orgelmeister auch mit Vorspielen versahe. Kittel, mit seiner Arbeit einem im Sinne der letzten 25 Jahre des 18. Jahrhunderts gebesserten Gesangbuche gegenüber gestellt, fand darin eine nahe Veranlassung auch an den Melodieen zu bessern, wovon sein Vorgänger Rein ihm schon ein Beispiel gegeben hatte. Meist hielt er sich dabei in den Grenzen bloßer Herstellung — freilich nicht einer auf weit zurückdringende Forschung gegründeten — wo er Jenen durch subjectives Gefallen oder Mißfallen verleitet glaubte; allein er selbst auch, so gewissenhaft er seinen Besserungsvorschlag neben das Ursprüngliche zu stellen pflegte soweit es ihm bekannt geworden war, räumte doch seinem persönlichen Geschmacke mehr ein als er folgerecht verantworten konnte und betrat damit das Gebiet auf dem die Herausgeber des Gesangbuches sich befanden. Die kirchenfremden Strophen nicht weniger Lieder desselben gaben ihm Veranlassung, neue Melodieen für diese zu erfinden; hier lernen wir ihn am reinsten kennen als Sohn seiner Zeit, als Spiegel ihres Geistes, doch zuweilen auch im Kampfe mit derselben, sofern das Streben seiner Dichter nach Freiheit in der äußeren Form mit den Bedingungen seiner Kunst in Widerspruch gerieth, wo denn selten eine so vollständige Ausgleichung gelingen konnte daß beiden, und zugleich der volksgemäßen Gestalt der Melodie Genüge geschehen wäre. Denn Manches ist dem nur für den gesprochenen Vortrag bestimmten Gedichte in der rhythmischen Gestaltung seiner Maaße vergönnt, und wird selbst zu einem Vorzuge, was der ebenmäßig in sich

geschlossenen Melodie versagt bleiben muß, die, wenn sie beides, die Ebenmäßigkeit und die Geschlossenheit, der Dichtung gegenüber bewahren will, leicht gegen deren Inhalt und Sinn verstößt, oder sofern sie die unumgängliche Ausführbarkeit durch eine gemischte Menge nicht aufgeben will, nur ein schwaches Gegenbild derselben bieten kann wie Kittels Melodieen zu Klopstocks Liedern: „Des Ewigen und der Sterblichen Sohn" ꝛc. und „Ich bins voll Zuversicht" ꝛc. oder seine Weise zu jenem Liede eines unbekannten Dichters: „Es jauchze Gott und singe" ꝛc. Der größeste Theil der Melodieen seines Choralbuches stammte aber, wie wir gefunden haben, aus dem Jahrhunderte der Kirchenreinigung. An einem anderen Orte habe ich zu zeigen versucht, auf welchem Wege unser evangelischer Kirchengesang dem Verfalle entgegengeführt wurde: wie das überwiegende Hinneigen zu einer neuen Aufgabe für die Tonkunst, der Darstellung leidenschaftlichen Ausdrucks, wie das zunehmende Begünstigen des dadurch umgestalteten geistlichen Chorgesanges, wie das Bestreben diesem durch Kehlfertigkeit der Sänger, durch mannichfaltige Begleitung musikalischer Instrumente Schmuck und Glanz zu verleihen, die Vernachlässigung des allgemeinen Kirchengesanges selbst durch Diejenigen zur Folge gehabt, denen seine Pflege befohlen war; wie er durch die Wortführer späterer Tage als nur den Rohen und Unerfahrnen geziemend, gegenüber der zierlichen Kunstgemäßheit des Chorgesanges, gering gehalten, sich selber überlassen geblieben, und so die herrlichen Denkmale einer fromm begeisterten Zeit, jene älteren kirchlichen Weisen, des eigenthümlichsten Theiles ihrer Ausgestaltung verlustig gegangen seien, wenn sie auch ihres unzerstörbaren Kernes nicht beraubt werden konnten; wie endlich, wenn auch auf anderem Wege, doch in gleicher Art als bei den Liedern, jene wachsende Einerleiheit der Färbung und des Tones herbeige-

führt worden, die man rühmend Vergeistigung nennen will, als sei das Gestaltende die irdische Hülle, die erst abgestreift werden müsse um zur Vollendung zu gelangen! In solcher Beschaffenheit hatte Kittel die älteren Kirchenmelodieen überkommen. Wir dürfen ihm eben so wenig einen Antheil beimessen an ihrer Umwandlung, als voraussetzen, daß er diese für das Werk eines preiswürdigen Fortschrittes angesehen habe. Sie war ihm eine vollendete Thatsache, der nicht zu widerstreben sei, deren Entstehung er nicht nachzuforschen habe. Ob ihm überhaupt gewährt gewesen die Gestalt der Melodie des Gemeinegesanges seiner Gegenwart mit deren ursprünglicher zu vergleichen, müssen wir bezweifeln. Allein er war nicht wie Hiller, sein Vorgänger, in dem Wahne ihnen auch den letzten Rost des Alterthums noch abstreifen zu müssen in jenen sogenannten griechischen Tonarten, um sie damit einer willkührlichen Beschränkung zu erledigen durch die eine unwissende Vorzeit sie eingeengt habe. Er trat ihnen mit dem redlichen Willen gegenüber, in den Sinn jenes Alterthümlichen einzudringen, von dem er bekannte, daß daher jene unzerstörbare Kraft und Schönheit stamme, die ihnen mit Recht nachgerühmt werde. Bei den Gründen, aus denen sein Vorhaben ihm nicht in vollem Umfange habe gelingen können, haben wir bereits länger verweilt, werden also der Rückkehr zu ihnen nicht bedürfen. Nur einem wollen wir nicht vorübergehen, weil er mit dem Verhältnisse des Meisters zu einem gebesserten Gesangbuche in unmittelbarem Zusammenhange steht und zwar einem solchen, an dem achtbare, ja die ersten Dichter seiner Zeit Theil genommen hatten, wo sich denn leicht ermessen läßt, um wie viel größer die Übelstände da hervortreten müssen wo eine solche Besserung den Händen wohlmeinender, aber nüchtern-verständiger Männer überlassen geblieben ist. Bei Zusammenstellung dieses

Gesangbuches war man schon etwas haushälterisch umgegangen mit den Melodieen, in der Überzeugung, daß Gemeinen, die weder als gesangeskundige noch singensfreudige zu rühmen seien, nicht zugemuthet werden dürfe, eine größere Anzahl von Singweisen im Gedächtnisse zu behalten. Kittel war aber der Meinung, daß auch diese geringe Zahl von Melodieen noch beschränkt werden könne, namentlich bei besonders beliebten, oft zur Anwendung gebrachten Strophengattungen, welche des Reichthums der vielen für sie vorhandenen Singweisen gar nicht bedürften, weil mit wenigern vollkommen auszureichen sei. So war denn für eine bedeutende Anzahl von Liedern nur die Auswahl unter wenigen Melodieen übrig geblieben, dadurch aber ein Übelstand herbeigeführt, der, wie den immer größeren Verfall des Gemeinegesanges, so auch die fortgehende Lockerung jeder lebendigeren Beziehung desselben zu der Kunst des Tonsatzes nothwendig zur Folge haben mußte. Man könnte die Wurzel dieses Mißstandes bereits in viel früherer Zeit finden, doch in dieser späteren erst entwickelte er sich zu verderblichem Umfange. An sich ist die Verweisung mehrer Lieder auf eine gemeinschaftliche Melodie von kirchlichem Standpunkte aus nicht geradehin zu verwerfen; sie findet ihre Berechtigung in dem verwandten Inhalte, der übereinstimmenden Sprachform, dem gemeinschaftlichen Tone dieser Lieder, nicht zu gedenken der unerlaßlichen Gleichheit der Strophe, obgleich in einzelnen Fällen selbst bei abweichendem Baue der Gesätze in früherer Zeit schon einzelne äußere Beziehungen hingereicht haben das Anbequemen einer dem Liede innerlich verwandten Singweise, sei es auch mit erheblichen Umwandlungen, zu rechtfertigen; Umwandlungen, die das wesentliche Gepräge der Singweise, durch das ihre innere Verwandtschaft zu dem Liede bedingt wird, mit schonender Hand zu erhalten suchten. Auf diese, als einem

anderen, wenn auch benachbarten Gebiete angehörend, haben wir an diesem Orte nicht einzugehen; durch sie wird jenes Mißverhältniß das wir rügen, nicht herbeigeführt. Bereits im sechzehnten Jahrhunderte finden wir manches Lied „auf des vorigen Thon“ oder wenn auf ein früher voranstehendes Bezug zu nehmen war, „auf den Thon wie man singet“ rc. (mit Angabe der ersten Liedzeile) verwiesen; damals schon, um die Zeit frischer Sangeslust, wo für manches Lied zwei und selbst mehr Melodieen entstanden, örtlich Wurzel faßten, nebeneinander hergingen. Im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts nahm dieses Verweisen immer mehr überhand; viele ausgezeichnete neue geistliche Melodieen gingen zwar damals hervor, und beachten wir, ohne auf den inneren Gehalt des damals üppig Aufwuchernden Rücksicht zu nehmen, nur dessen Umfang, eine gewiß viel größere Anzahl als in dem vorhergehenden Jahrhunderte. Immer seltener jedoch wurden die Fälle in denen auch die trefflichste neue Weise sofort sich einbürgerte in die Kirche, und nur der zeitgemäße Inhalt eines neuen Liedes von bisher nicht kirchenüblicher Strophe, worin das fromme innere Bewußtseyn der Gemeinen lebendig abgespiegelt war, sicherte seiner Melodie allgemeinen Anklang, wenn sie als treues Gegenbild der in ihm herrschenden Stimmung sich bewährte. Zumeist wurde jedoch, selbst an achtbare geistliche Dichter, das Ansinnen gestellt, ihre neuen Lieder auf bekannte Strophengattungen zu richten, wenn sie deren Aufnahme in die Kirche gesichert wünschten; andere, ja die vorzüglichsten, wie Paul Gerhard, thaten dieses auch ohne Aufforderung und mit nur seltenen Ausnahmen. Seit dem achtzehnten Jahrhunderte minderte sich die Sangluft der Kirchgemeinen immer mehr und in gleichem Maaße wuchs das Anbequemen derselben Melodie für eine große Anzahl von Liedern: für schon vorhandene, deren eigene Singweisen in Vergessenheit

geriethen wenn sie durch leichtere zu ersetzen waren, wie für solche, deren Dichter von Anbeginn der Bedingung kirchenüblichen Maaßes sich unterworfen hatten. Durch jene fromme Erweckung die in den letzten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts beginnend, bis tief hinein in das folgende unter dem Namen des Pietismus sich verbreitete, war freilich eine große Anzahl von Liedern neuen Versbaues und neuer dazu gehörender Melodieen geschaffen worden, beide fanden jedoch trotz örtlicher Beliebtheit nicht allgemeinen Eingang, da die Gesinnung aus der sie hervorgegangen waren, die Gesangesform unter der sie erschienen, heftigen Widerspruch und hartnäckige Anfechtung aufrief. So geschahe es denn, daß Singweisen der früheren Jahre der Kirchenreinigung für Lieder dreier Jahrhunderte in Anspruch genommen wurden, denen außer der gleichen Strophe nichts gemeinsam war, weder Inhalt, noch Sprachform, noch Ton; Lieder, deren einigen mehr die Weise des Gesellschaftsgesanges oder der geistlichen Arie des siebzehnten Jahrhunderts geziemt hätte, anderen selbst, um mich des Modeausdrucks der nächsten Folgezeit zu bedienen, die galante Arie des musikalischen Drama, in deren damals allbeliebte Gesangsformen das beginnende achtzehnte Jahrhundert seine geistlichen Lieder zu kleiden pflegte. Auf solche Weise mußte die Melodie der Vorzeit, zu erzwungener Gemeinschaft dem ihr innerlich Fremdesten gesellt, ja, auch dem äußerlich in Sprachform und Wendungen des Ausdruckes unter sich Verschiedensten, nur in einer einzelnen äußeren Beziehung, den Zeilenverhältnissen, ihr Übereinstimmenden, zu einer todten Formel herabsinken, die lediglich das bequemere gemeinsame Absingen vieler Lieder zu erleichtern diente; nur wenn sie zufällig ihrem ursprünglichen Liede oder einem ihm verwandten sich verband, vermochte ihr Geist wiederum seine Schwingen zu entfalten. Jenes typische Gepräge aber hatte

sie auf diesem Wege eingebüßt, kraft dessen ihre Töne und Wendungen vormals die Lieder sofort in das Gedächtniß zurückriefen, denen sie am innigsten sich anschloß, ja, den Bedingungen zufolge unter denen sie erklang, selbst einzelne Strophen und Zeilen derselben; jenes Gepräge durch das sie eine lebendige, allgemein verständliche, wortlose und doch worterzeugende Sprache geworden war. Noch besitzen wir einige Singweisen in unserem Kirchengesange, die jenes typische Gepräge bewahrt haben, weil die eigenthümliche Form ihres Strophenbaues sie nur einer geringen Anzahl von Liedern gemeinsam zu machen erlaubte, weil sie unserer Zeit näher stehen, weil sie deshalb zumeist mit ihrem ursprünglichen Liede erscheinen und auch nur andern Liedern ähnlicher Art angeeignet wurden; Melodieen, die auch für uns noch die aus jenem Gepräge erwachsende frische Kraft und Bedeutsamkeit besitzen — Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. Jesus meine Zuversicht ꝛc. Nun danket alle Gott ꝛc. Was Gott thut, das ist wohlgethan ꝛc.; — mögen wir daran ermessen, wie viel uns an anderen verloren gegangen ist, die nicht gleich lebendig mehr ihre Lieder uns hervorrufen, so wenig sie sonst, wenn in unverkümmerter Gestalt erklingend, hinter jenen zurückstehen. Unangetastet erschienen sie jedoch selten; eben sie, weil in keinem Liede mehr recht heimisch, verfielen vor allem der Willkühr, und damit dem Verderben. Der Willkühr der Gemeinen, die einer solchen zu todter Formel gewordenen, nur dem Absingen eines Liedes dienenden Melodie gegenüber nicht Scheu trugen sie so bequem als möglich für ihr Bedürfniß sich einzurichten, jedes weitere Tonverhältniß durch schrittweise Ausfüllung sich zu erleichtern; der Willkühr der Organisten und Vorsänger, die daran ihr so oft und so bitter getadeltes unleidliches „Coloriren“ knüpften, um die Geschmeidigkeit und Fertigkeit ihrer Finger oder ihrer Kehle geltend zu machen, ihr

Gebahren damit beschönigend, man komme dadurch dem Bedürfnisse der Gemeinen sowohl als den Anforderungen der Kunst entgegen und erreiche eine Zierlichkeit und einen angenehmen Aufputz, der die Melodie sowohl dem Tone des gebesserten alten Liedes, als dem der edleren dichterischen Schöpfung der Gegenwart wieder nähere. Von hier aus wurde dann beides auch auf andere Melodieen ausgedehnt, und Diejenigen die bessernd eintreten wollten gegen solche Mißbräuche, vereinfachten wieder, ohne auf tiefer gehende Forschung sich zu gründen, die verkräuselten Weisen nach selbstersonnenen, aus persönlichem Behagen oder Mißbehagen hervorgegangenen Grundsätzen. So hatte die vermeintliche Besserung der Gesangbücher einen mehrfach nachtheiligen Einfluß auf den Kirchengesang. Einen unmittelbaren durch Abschwächung und Verunstaltung älterer Lieder, an denen sie meisterte unter der falschen Voraussetzung, daß Derjenige der sich an ihnen erbauen wolle durch ihr altfränkisches Wesen leicht auf den Standpunkt der Kritik gedrängt werde, wofür möglichst alle Veranlassung hinweggeräumt werden müsse, deshalb aber die Bedürfnisse eines wechselnden Zeitgeschmackes zu berücksichtigen seien, obwohl für die Mehrzahl der Gemeineglieder dergleichen gar nicht vorhanden sind. Einen mittelbaren durch Ertödtung des Sinnes für die Eigenthümlichkeit verschiedener Zeiten, durch Verdunkelung des Bewußtseyns, daß auch bei der reichsten Mannichfaltigkeit der Anschauungsweisen und Formen des Ausdrucks verschiedener Zeiten dennoch ein sie alle lebendig Verbindendes, bleibend Gemeinsames vorhanden sei, das bei seiner Lebensfrische nicht erst einer auffrischenden Tünche, eines modischen Aufputzes bedarf, während andererseits das Verkennen dieser Wahrheit nur Überschätzung der Gegenwart erzeugte. Dabei konnte denn endlich auch eine Rückwirkung auf die Melodieen der Lieder nicht ausbleiben, und der von anderer Seite

her sich anbahnende verderbliche Einfluß auf dieselben nur größere Kraft gewinnen. Wie man bei den Liedern den vorausgesetzten Bedürfnissen der Gebildeten wie des gemeinen Mannes entgegenzukommen bemüht war, jenen durch gewählte Redeform und dichterischen Putz, diesem durch nüchterne Lehrhaftigkeit und Richtung auf das Nützliche, so wollte man bei ohnedies allmählig erlöschender Sangeslust den Einen wie dem Andern eine wesentliche Erleichterung gewähren indem man die Anzahl der gangbaren Melodieen möglichst zu vermindern suchte. Allein bei nur äußerlicher Gemeinsamkeit einer Singweise für Lieder verschiedener Zeiten ohne innere Verwandtschaft, verfiel dieselbe wie wir gesehen haben absichtlich modelnder oder selbsüchtig nichtachtender Willkühr, deren Folgen eben wieder nur wohlmeinendes Gutdünken, nicht gründliches Erkennen zu beseitigen bestrebt war. Wie aber hätte die Kunst des Tonsatzes im Stande seyn können, die alterthümliche Kraft und Würde der kirchlichen Tonart an diesen Melodieen wieder zur Anschauung zu bringen, wenn das Bewußtseyn um Beides als eine schöpferische Kraft ihr nicht mehr einwohnte, wenn sie nur von zwingender, verbietender Vorschrift für ihre dahin gerichtete Thätigkeit noch wußte, wenn an dem neu zu Belebenden die Spuren früherer Gestaltung kaum noch erkennbar waren, an denen die Begeisterung sich hätte entzünden können?

Das Choralbuch Kittels genügte bei aller Sorgfalt mit der es ausgearbeitet war, dennoch, dem neuen Gesangbuche gegenüber, den kirchlichen Bedürfnissen der Herzogthümer nicht. Man fand es unvollständig, da es nicht Melodieen für alle Lieder desselben enthalte; die Mehrzahl der dortigen, wie es scheint, auf nur niederer Stufe der Ausbildung stehenden Organisten hielt es für zu schwer sich seiner bedienen zu können. Es kam daher wenig in Gebrauch, und man fuhr fort

wiefrüher, vorzugsweise an ein 1785, fünf Jahre nach dem Erscheinen des neuen schleswig-holsteinschen Gesangbuches, herausgegebenes Melodieenbuch sich zu halten, dessen Titel mindestens eine „vollständige Sammlung der Melodieen zu den Gesängen des neuen allgemeinen schleswig-holsteinschen Gesangbuches" versprach.*) Seine Vorrede, von Schleswig datirt ohne Angabe des Monatstages noch Nennung des Herausgebers, bemerkt: die in dem Buche enthaltenen Melodieen seien zum Theil ganz neue, der Mehrzahl nach aber alte, die man nur hin und wieder des Sylbenmaaßes wegen (zu besserer Anbequemung) oder um größerer Faßlichkeit willen verändert habe. Es sind ihrer im Ganzen 135 Nummern, und demnach würde Kittels Choralbuch um 20 reicher seyn; allein jene Nummern drücken die Anzahl der Melodieen nicht richtig aus, da unter einigen derselben mit fortlaufenden Buchstaben (a, b, c etc.) ihrer mehre zu einem gleichen Liede enthalten sind, um die dem Inhalte desselben angemessenste, oder die örtlich gebräuchlichere auslesen zu können. Von den zwei der Vorrede folgenden Registern wird durch das erste jedem der in dem Gesangbuche enthaltenen 914 Lieder seine Melodie aus der Sammlung zugetheilt, das zweite giebt nur ein Verzeichniß der älteren Melodieen; will man die neuen finden, so ist man genöthigt das ganze Buch durchzusehen.

Eine durchweg in dreitheiligem Takte sich bewegende Melodie kommt in dem Buche nicht vor, nur mit dem geraden Takte wechselnd erscheint jener zuweilen. Die Vorrede bemerkt darüber: in alten Choralbüchern ständen verschiedene Melodieen

---

*) Es war im Verlage der mit dem Gesangbuchs-Privilegium begnadigten piorum corporum erschienen, und zu Leipzig bei Johann Immanuel Breitkopf (1785) gedruckt.

im $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$, also im sogenannten Tripeltakte, während sie von den Gemeinen im $\frac{4}{4}$ Takte gesungen würden, wie es auch dem Choralstyle am angemessensten sei. Man habe deshalb den Tripeltakt vermieden, wo es nur möglich gewesen, und ihn da nur beibehalten, wo das Sylbenmaaß ihn durchaus erfordere. Dieses ist nun bei den Melodieen allein der Fall, die sich Liedern von theilweise daktylischen Versen anschließen: Gellerts: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ rc. (N. 54), wo Zeile um Zeile $\frac{3}{4}$- und $\frac{4}{4}$ Takt wechseln, je nachdem diese daktylische sind oder iambische; Klopstocks: „Des Ewigen und der Sterblichen Sohn“ rc. (76 b), wo aus gleichem Grunde der $\frac{3}{4}$ Takt auf die erste Zeile sich beschränkt, während die 2te und 3te im geraden einhergehen; endlich desselben Dichters: „Das ist mein Leib“ rc. (N. 102), wo durch fünf Takte das gerade, durch deren vier das dreitheilige Maaß vorwaltet, und jenes erste in den beiden letzten zurückkehrt.

Daß Kittel an das eben besprochene Melodieenbuch sich gehalten habe als Grundlage des Kirchengesanges in den Herzogthümern ist nicht wahrscheinlich, ja es bleibt zu bezweifeln, ob es ihm überhaupt nur bekannt gewesen. Ein mittelbares Zeugniß dafür, daß dieses nicht der Fall war, so wie dafür, daß die Melodieen seines Choralbuches, die wir als von ihm gesungen bezeichneten, wirklich von ihm herrühren, gewährt der Umstand, daß ihre Lieder dort mit ganz anderen Singweisen erscheinen, — sogar mit zweien, unter sich und von ihnen verschiedenen, wie Klopstocks: „Des Ewigen und der Sterblichen“ rc. — die wahrscheinlich niemals kirchenüblich wurden, wodurch er veranlaßt worden seyn mag, neue für sie zu geben.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Kittels Choralbuche (1804) wurde G. Chr. Apel, sein Schüler, als Organist an die Nikolai-Kirche zu Kiel berufen. Das Choralbuch seines

hochgeachteten Lehrers fand er dort nicht in Gebrauch, so neu und wohl empfohlen es auch seyn mochte; sein Vorgänger im Dienste des Organisten hatte bis dahin jenes älteren Melodieenbuches sich bedient. Da es jedoch nur mit einer nothdürftigen, unbezifferten Grundstimme versehen ist, ungeübte Organisten also nicht befähigen konnte nach ihm in der Kirche zu spielen, so hatte wohl bald nach seinem Erscheinen ein Dritter übernommen die Mittelstimmen beizufügen, und in dieser Gestalt hatte es sich dann verbreitet. Ob durch den Druck? will ich nicht behaupten, denn als mehrstimmiges gelangte es mir nicht zur Ansicht; aus einer Äußerung Apels in der Vorrede zu seinem bald näher zu betrachtenden Choralbuche dürfte jedoch gefolgert werden können, daß es in solcher doppelten Gestalt vorhanden gewesen, wenn nicht das mehrstimmige, auf dem gedruckten, nur baßbegleiteten beruhende, lediglich durch Abschriften sich verbreitet hat. Apel redet an der gedachten Stelle von einem 1785 erschienenen „gar jämmerlichen" Choralbuche, das von Schnörkeln und anderen Geschmacklosigkeiten gewimmelt habe, so daß Triller und Doppelschläge selbst in den Melodieen vorgekommen seien. Lobenswürdig ist nun freilich das mir vorliegende Melodieenbuch von 1785 keinesweges, auch enthält es viele Verschnörkelungen der Singweisen, selbst bis zur Aufhebung jeden Ebenmaaßes; allein Doppelschläge und Triller habe ich in ihm nicht gefunden, und diese mögen denn wohl von Demjenigen hinzugefügt seyn der es mit den Mittelstimmen versahe, etwa in Doles' Geschmacke wie er in seinen Melodieen zu Gellerts Liedern sich kundgiebt. Das Wort „erschienen" dessen Apel sich bedient indem er von diesem Buche redet, läßt nun allerdings wohl auf Verbreitung durch den Druck schließen, doch kann es darauf hier nicht wesentlich ankommen, da die feststehende Thatsache des Vorhandenseyns und

Gebrauchtwerdens das Hauptsächliche bleibt, auf jenen einzelnen Ausdruck also nicht zu großes Gewicht zu legen ist.

Neben diesem Choralbuche, dessen der Organist sich bedient hatte, war von dem Cantor der Kieler Nikolaikirche wieder ein anderes, nur handschriftlich vorhandenes Melodieenbuch des vormaligen Organisten Endter zu Altona für das Vorsingen und den Gesangunterricht benutzt worden. Eine große Verwirrung war davon die Folge gewesen, und um in den Kirchengesang einige Ordnung zu bringen fand Apel sich veranlaßt, die sämmtlichen in den Herzogthümern gebrauchten Choralbücher zu vergleichen, die Melodieen danach zu sichten und herzustellen, und gab nun zuerst 1817 ein vollständiges Choral-Melodieenbuch für Schleswig-Holstein heraus, das auf Empfehlung des Generalsuperintendenten in mehreren Kirchen beider Herzogthümer eingeführt wurde. Immer blieb jedoch die nur geringe Ausbildung der dortigen Organisten ein Hinderniß der Verbesserung des Kirchengesanges, denn wenige waren im Stande die einfachen Melodieen dieses Buches sofort mit zweckmäßiger Harmonie zu versehen und so den Gesang der Gemeine zu begleiten. Das dringende Bedürfniß eines mehrstimmigen Choralbuches machte daher sich geltend; ihm wurde jedoch erst 15 Jahre später durch dasjenige genügt, zu dessen näherer Betrachtung wir uns nunmehr wenden. Es erschien (wie aus dem Datum der Vorrede vom 10. December 1832 hervorgeht) gegen das Ende 1832 zu Kiel, bei C. F. Mohr gedruckt im Selbstverlage des Verfassers, der also keinen Buchhändler für sein gemeinnütziges Unternehmen hatte gewinnen können, unter dem Titel: „Vollständiges Choralbuch zum Schleswig-Hollsteinischen Gesangbuche, für die Orgel mit und ohne Pedal, fürs Pianoforte, auch für vier Singstimmen harmonisch bearbeitet“ ꝛc. und war Friedrich dem Sechsten, Könige von Däne-

mark zugeeignet. Schon dadurch trat es mit größerem Gewichte auf als das Choralbuch Kittels, daß dieser sein für ein fremdes Land bearbeitetes Werk eben nur hingab, ohne für die Sache die es fördern sollte, weiter unmittelbar zu wirken, sein Schüler Apel dagegen eben diese Wirksamkeit amtlich und deshalb um so erfolgreicher zu seinem Hauptgeschäfte machen konnte, da er neben seinem Organistenamt an der St. Nikolai- und Heiligen-Geistkirche zu Kiel mit dem nunmehr auch das des Stadt-Cantors verbunden war, das des Musikdirectors an der Kieler Universität, und des Musiklehrers an dem Königlichen Schullehrer-Seminar verband. Mit wie großem Fleiße, mit wie musterhafter Treue er dieser Thätigkeit sich hingegeben habe, davon giebt sein Buch den überzeugendsten Beweis. Es enthält 177 Nummern, und würde demnach gegen Kittels, das 155 zählt, um nur 22 reicher seyn. Allein auch hier wird durch jene Zahl der Umfang des Buches nicht richtig angegeben. Wo für dasselbe Lied mehre Melodieen zur Auswahl geboten werden, haben sie gleiche Nummern, und werden dann unter fortlaufenden Buchstaben aufgeführt. Wo dagegen dieselbe Melodie für mehre Lieder angewendet wird, wegen Abweichungen in dem Strophenbaue aber eine Anbequemung erforderlich ist, erscheint sie mit jedem dieser Lieder, nach der durch das Buch hin beobachteten alphabetischen Ordnung, ein zweites, drittes ꝛc. Mal unter sorgsamer Angabe der nöthigen Abänderungen, und dann stets unter einer neuen Nummer. So finden wir die Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott" ꝛc. fünfmal (unter den Nummern 47, 49, 148, 150, 158), „Komm heiliger Geist, Herre Gott" ꝛc. viermal (N. 53, 97, 98, 132), eben so oft „Nun bitten wir den heiligen Geist" ꝛc. (N. 37, 44, 61, 121), jedesmal mit einem neuen Liede, und so andere mehr. Mit dem sorgsamsten Fleiße ist jedem Liede des Gesangbuches die rechte

Melodie nach seiner Strophengattung und seinem Inhalte zugetheilt, und damit hiebei in keiner Art gefehlt werden könne, in einem besonderen, alle 914 Lieder des Gesangbuches umfassenden Verzeichnisse, seine Nummer (und wo es nöthig ist, seine besondere Buchstabenbezeichnung) nach dem Choralbuche neben die des Liederbuches gesetzt; wo etwa eine einzelne Strophe eines Liedes eine besondere Art des Anbequemens der Melodie erheischt, da ist diese allezeit deutlich angezeigt. In den Überschriften der einzelnen Choralsätze war Kittel nicht immer folgerecht verfahren, bald waren sie mit der Anfangszeile ihres ursprünglichen Liedes, bald seiner Überarbeitung versehen. Apel hat diesen Mißstand vermieden, seine Bezeichnungen halten sich stets an die letzte, damit Choral- und Gesangbuch in vollständigem Zusammenhange bleiben. Hienach ist auch das Inhaltsverzeichniß eingerichtet. doch giebt eine Ergänzung zu demselben auch die ursprünglichen Benennungen der Singweisen, damit man sie danach auffinden kann.

Von älteren Melodieen hat Apel funfzehn mehr in sein Choralbuch aufgenommen als Kittel gethan hatte. 1) Für das Lied: „Ach Gott, ruf deinen Richterblick" rc. giebt er noch eine zweite Melodie, die des Liedes: „In dich hab ich gehoffet Herr" rc. (2b); 2) zu dem Liede: „Ach wer auf späte Buße hofft" rc. die Melodie des alten Hymnus: „Christe qui lux es et dies" etc. (5) an deren Stelle die Weise „Christ der du bist der helle Tag" rc. weggeblieben ist, welche Kittel gewählt hatte; 3) Melchior Teschners Melodie zu V. Herbergers: „Valet will ich dir geben" rc. (Wie soll ich dich empfangen rc.) stellt er neben die des Liedes: „Befiehl du deine Wege" rc. (23b); 4) Vulpius' Melodie zu dem Passionsliede: „Jesu Leiden, Pein und Tod" rc. neben die jenes andern: „Christus der uns selig macht" rc. (30b); 5) für Lazarus Spenglers Lied: „Durch Adams Fall ist ganz

verderbt" ꝛc. (hier: Durch Adams Sünde wurden wir ꝛc.) bietet er noch eine zweite, angeblich von Nachtenhöfer herrührende, ursprünglich dem Liede: „So gehst du nun mein Jesu hin" ꝛc. angehörende Melodie (Kühnau, 276), deren Abgesang jedoch wiederholt werden muß damit die Strophen beider übereinstimmen (46a); 6) 7) 8) 9) für die Lieder: „Herr Jesu Christ dein theures Blut ꝛc., Herr Jesu Christ dich zu uns wend ꝛc., Herr Jesu Christ du höchstes Gut ꝛc., Jesu meines Lebens Leben" ꝛc. erscheinen bei ihm die Melodieen „Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht ꝛc. (78), Herr Gott dich loben alle wir ꝛc. (79b, Mel. des 134sten der calvinischen Psalme), ferner eine ältere allgemeiner gebräuchliche Melodie (g g fis g a b a g) für das Lied: „Herr Jesu Christ du höchstes Gut" ꝛc. (80b) als die von Kittel gegebene, und für das ihm folgende zuletzt genannte eine dem Liede: „Alle Menschen müssen sterben" ꝛc. ursprünglich eignende, zweite Singweise (g g fis d e fis g g, N. 92b). Wir finden ferner: 10) zwei Nebenmelodieen für: „Jesus meine Zuversicht" ꝛc. deren eine die Crügersche ist (95b), die andere eine weniger allgemein bekannte (g g fis g e fis g); 11) die Melodie des alten Hymnus: „Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist" ꝛc. (99) und endlich Nebenmelodieen für die vier Lieder: 12) „Mein Heiland nimmt die Sünder an" ꝛc. (d a h a g fis e d) 115b; 13) „O Gott du frommer (milder) Gott" ꝛc. (a a d c b a) 124c; 14) „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott" ꝛc. (e e f g e f g e) in dem Gesangbuche der böhmischen Brüder 1531 dem Liede: „O Jesu Christe Gottes Sohn" ꝛc. angehörend (128b); und 15) „Wenn mich die Sünden kränken" ꝛc. (d g fis g b a a 162b). Um alle diese Melodieen ist Apels Choralbuch reicher als das Kittelsche, während es doch alle in demselben enthaltene giebt, nur mit Ausnahme der zuvor schon bemerkten des Liedes: „Christ der du bist der helle Tag" ꝛc. welche

gegen die des Hymnus: „Christe der du bist Tag und Licht" rc. vertauscht ist, und der älteren des Liedes: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" rc. die zuerst (mit Beifügung der Jahreszahl 1523) in den unter dem angeblichen Druckorte Wittenberg erschienenen: „Etlich Lyeder und Lobgeseng" rc. sich findet, und hier nicht wieder aufgenommen ist, obgleich Kittel sogar zwei Tonsätze über dieselbe giebt.

Außerdem aber hat Apel sein Choralbuch noch durch 20 von ihm neu erfundene Weisen bereichert; acht, die er neben solche stellte, für deren Urheber wir seinen Lehrer halten,*) eine die er an die Stelle einer von ihnen setzte;**) alle, weil er die vorgefundenen nicht für zweckmäßig hielt, und sie darum nur nicht weglassen wollte, weil sie hie und da sich eingebürgert hatten. Zu jenen ersten gehören auch die einzigen in dreitheili-

---

*) 16 b. Auferstehn, ja auferstehn rc.
25 b. Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen rc.
36 b. Des Ewigen und der Sterblichen Sohn rc.
38 b. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc.
45 b. Du klagst und fühlest die Beschwerde rc.
56 b. Es jauchze Gott und preise rc.
85 b. Ich bins voll Zuversicht rc.
164 b. Wenn zu Vollführung deiner Pflicht rc.

**) 156. Was sorgst du ängstlich für dein Leben rc.
Die übrigen elf gehören zu folgenden Liedern:
13 b. Anbetung, Jubel und Gesang rc.
63. Gelobet seyst du Jesu Christ von aller rc.
68 b. Gott des Himmels und der Erden rc.
101. Laßt Gott uns preisen rc.
116 b. Mein Leben ist ein Prüfungsstand rc.
125 b. O großer Gott der Macht rc.
131 b. O liebster Jesu was hast du verbrochen rc.
143. Stärke Mittler, stärke sie rc.
144. Tief anbetend rc.
171 b. Wie wohl ist mir o Freund der Seelen rc.
176. Wo tönt der Psalm der dich erreicht rc.

gem Takte sich bewegenden Melodieen (36a, 38a, 56a) des Kittelschen Choralbuches; Apel nennt sie Menuetten, ohne Zweifel deshalb, weil er den Tripeltakt überhaupt dem Choralgesange für mißziemend hielt, ihn daher völlig aus seinem Werke verbannt wünschte. Die Melodie des Klopstockschen Liedes: „Ich bins voll Zuversicht" rc. (85a) bezeichnet er als eine „gar possierliche", und schon deshalb mußte er wünschen, sie mit einer anderen zu vertauschen; sie hat auch in der That etwas von anderen kirchlichen Melodieen so Abweichendes, daß wir bei ihrer Betrachtung etwas länger verweilen müssen.

Die erste Strophe ihres Liedes lautet wie folgt:

Ich bins voll Zuversicht: am Ende
der Laufbahn wird das Kleinod mir.
Mit Wonn' erfüllt die Hoffnung meine ganze Seele,
Ruft Frieden Gottes mir zu rc.

und es leuchtet ein, daß dieser Bau — 4 iambischer ungleicher Zeilen von gänzlicher Unebenmäßigkeit (9, 8, 13, 7) — für Melodiebildung nicht vortheilhaft ist, wie überhaupt die wenigen neu erfundenen Strophen Klopstocks in seinen geistlichen Liedern. Der Dichter selbst verweis't dieses Lied auf die schon vorhandene Melodie eines andern von gleicher Strophe, die wir in dem Anhange zu Ph. Emanuel Bachs Singweisen zu Gellerts geistlichen Liedern finden (1771):

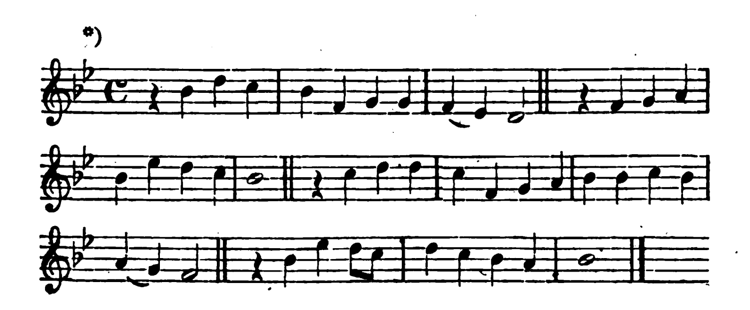
Der junge Tag, zurückgekommen
mit neugeschaffnem Augesicht,
hat halb die Freundlichkeit des Gottes angenommen
der ihn bekleidet mit Licht rc.

eine Melodie deren Sänger, der Vortheile sich bedienend welche die Bestimmung derselben für den Vortrag einer kunstgebildeten Sängerin am Claviere gewährt, durch Dehnung und Verkürzung jene Ebenmäßigkeit zu erreichen wußte die dem Gesange

wohl ansteht; wo nun die Weise als eine durch dreitheiligen Takt geregelte, nach Rhythmen von drei Takten — in der Mitte einen verdoppelten von ihrer sechs — gegliederte erscheint, allerdings aber die Strophe des Dichters nicht mehr zur Anschauung gelangt. Allein dem kirchlichen Sänger standen jene Vortheile nicht zu Gebote; von ihm wurde Volksmäßigkeit und Faßlichkeit gefodert, und auf kunstmäßige Beschulung seiner Sänger durfte er nicht rechnen, es war seine Pflicht vielmehr, darauf zu verzichten. Das Choralmelodieenbuch von 1785 (S. 85, N. 118 zu 519 des Gesangbuches) machte, so viel mir bewußt, den ersten Versuch diese Aufgabe zu lösen, und so entstand eine Singweise,*) die in geradem Takte sich bewegend, für die ersten zwei Zeilen wohl einen dreitaktigen Rhythmus festzuhalten vermag, für die dritte dagegen einen viertaktigen nicht zu vermeiden weiß, und erst in der letzten nothdürftig zu jenem zurückkehrt. Kittel — oder wer sonst der Urheber der Melodie unseres Liedes in seinem Choralbuche seyn mag — wünschte, wie es scheint, diese Unebenmäßigkeit der Rhythmen zu vermeiden. Dies konnte aber dadurch nur geschehen, wenn in dem dritten derselben, was sonst auf zwei Takte vertheilt war, in einen einzigen zusammengedrängt wurde. So entstanden die allerdings auffallenden, und kirchlichen Singweisen sonst fremden Verkürzungen des
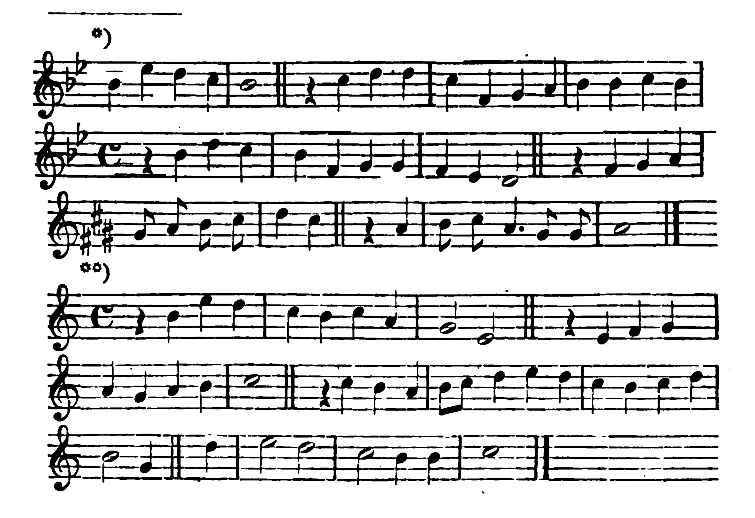
---

*)



achten Taktes der Melodie,*) welche Apel so „possierlich" fand, ohne der Veranlassung derselben weiter nachzuforschen. In seiner eigenen,**) neuen Singweise sind sie vermieden, aber der Rhythmus der Melodie von 1785 tritt wieder hervor. Ob die seinige sich eingebürgert habe in seinem Wohnorte ist mir unbekannt geblieben; die des Kittelschen Choralbuches hat mindestens in dem von Umbreit Aufnahme gefunden.

Wir scheiden hiermit von Apels Choralbuche als dem neuesten uns bekannten für Schleswig-Holstein. Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir nur noch, daß hin und wieder, allein nicht immer richtig, in ihm die Urheber der Melodieen genannt sind; eine Angabe solcher Art fehlt jedoch bei den Singweisen die wir Kittel zuschrieben, und nur bei ihrer zweien findet sich eine, jedoch abweichende, indem bei der Melodie N. 140b (der zweiten des P. Gerhardschen Liedes: „Sollt ich meinem Gott nicht singen" rc.) G. G. Boltze, und bei der 170sten (zu dem Neujahrsliede: „Wie schnell ist doch ein Jahr vergangen" rc.) C. F. Endter als Urheber genannt wird. Welche Zuverlässig-

*)

**)



keit diesen Angaben beizumessen sei, was aus dem Schweigen Apels bei jenen anderen Melodieen sich ergebe, will ich dahingestellt seyn lassen und nur bemerken, daß wenn Apel gleich Kittels Schüler war, daraus noch nicht gefolgert werden kann, daß er von dem eigenen Antheile seines Meisters an den Melodieen seines Choralbuches habe unterrichtet seyn müssen.

Durch einen großen Theil dieser Abhandlung haben wir uns mit der im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts und zumal der letzten Hälfte desselben vorwaltenden Richtung auf Besserung der kirchlichen Gesangbücher beschäftigt, deren mittelbarer Einfluß auf die Singweisen des evangelischen Kirchengesanges dabei nicht unbesprochen bleiben durfte. Nun könnten wir allerdings, sofern diese Abhandlung mit dem Kirchengesange der deutschen Provinzen der Krone Dänemark sich beschäftigt, dieselbe gegenwärtig schließen. Allein durch einen ihr wesentlich verwandten Gegenstand finden wir uns veranlaßt ihr noch einen Anhang beizufügen, der, wenn in ihr die sogenannte Besserung der Lieder vornehmlich besprochen wurde, seinerseits mit der von den Melodieen sich beschäftigen wird, ja mit der in nicht unbeträchtlichem Umfange versuchten Vertauschung der älteren gegen neuere; ein Unternehmen, das eben auch wie Kittels Choralbuch von einem Thüringer ausgegangen ist und theilweise in diesem Theile Deutschlands Anklang gefunden hat.

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts — das Jahr der ersten Herausgabe vermag ich nicht anzugeben — erschien unter dem Titel: „Neues Gesangbuch zur öffentlichen und besonderen Gottesverehrung" *) eine Sammlung geistlicher meist gebesserter Lieder, zunächst für das Herzogthum Hildburghausen bestimmt. Der mir vorliegende Abdruck trägt die Jahrzahl 1789, und ist augenscheinlich deshalb schon nicht

*) Hildburghausen, gedruckt und verlegt von Johann Gottfried Hanisch.

die früheste Ausgabe, weil er einen Anhang von 45 Liedern enthält, wodurch die Gesammtzahl derselben auf 500 gestiegen ist, während sie zuerst nur 455 betragen haben wird. In den folgenden 19 Jahren bis 1808, wo das Melodieenwerk erschien mit dem wir uns hier beschäftigen werden, scheint diese Zahl noch bedeutend gewachsen zu seyn, es sei nun durch Erweiterung des Anhanges, oder das Einordnen der hinzugekommenen Lieder unter die Hauptabschnitte des Buches. In der mir vorliegenden Ausgabe sind dieser Abschnitte nur zwei: Lob Gottes, und Bitten zu Gott, die wieder in allgemeines und besonderes Lob, allgemeine und besondere Bitten sich theilen, wo nun das besondere Lob die Fest-, Katechismus- und Zeitlieder befaßt, unter den besonderen Bitten aber alles in die Pflichten- und Tugendlehre Gehörige zusammengestellt ist. Wenn nun das bald zu besprechende Melodieenwerk 109 neue Singweisen zu dem neuen Hildburghauser Gesangbuche giebt, von den Liedern aber für welche diese bestimmt sind nur elf*) in der Ausgabe von 1789 vorgefunden werden, so ist daraus zu schließen, daß bis 1808 dasselbe mindestens um die bedeutende Anzahl von 98 Liedern reicher geworden und sein Gesammtinhalt damals wahrscheinlich auf 600 Lieder angewachsen sei. Eine

*) Unter den 109 Melodieen des genannten Werkes finden sich zwar deren auch für die beiden Lieder „Eins ist Noth“ꝛc. (N. 66. G.B. 345.) und „Der Wollust Reiz zu widerstreben“ ꝛc. und Lieder mit diesen Anfangszeilen giebt auch unser Gesangbuch. Allein das erste ist nicht das ursprüngliche Schrödersche Lied, wenn auch seine einzelnen Strophen dem Inhalte desselben nachgehen. Es ist vielmehr um den daktylischen Bau seines Abgesanges zu beseitigen in die Strophe des Liedes „Jesu der du meine Seele ꝛc. (Jesu meines Lebens Leben ꝛc. Du der Menschen Heil und Leben ꝛc) hineingebildet (eben wie in dem neuen schleswig-holsteinschen Gesangbuche), während die neugegebene Melodie sich dem Baue des älteren Liedes anschließt. Eben so ist das zweite Lied nicht das Gellertsche sondern ein ihm nachgebildetes, jedoch auf die bekannte Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ gerichtetes. Beide durften also hier nicht mitgezählt werden.

Rechenschaft darüber, nach welchen Grundsätzen bei der Umgestaltung der Lieder verfahren sei, giebt unser Gesangbuch nicht, doch läßt sich voraussetzen, daß es dieselben gewesen, die bei dem schleswig-holsteinschen neuen Gesangbuche beobachtet worden, mit dem es 207 gebesserte Lieder gemeinschaftlich hat, und es mag seyn, daß es auch bald nach dessen Erscheinen (in dem Zeitraume von 1780 — 1789) zuerst an das Licht getreten ist. Für dieses im Laufe der Jahre erweiterte, gebesserte Gesangbuch war nun das Werk bestimmt, dem wir jetzt näher treten. Es führt die Aufschrift: „Choral-Melodieen über hundert und neun Lieder des neuen Hildburghausischen Gesangbuches nebst einem Anhange von zwanzig Liedern aus demselben, zur häuslichen und öffentlichen Erbauung von J. C. Rüttinger, Organisten an der Neustädter und Waisenhauskirche zu Hildburghausen" ꝛc. und war auf Kosten des Verfassers erschienen, der in jener Zeit (1808) wo der Buchhandel in Folge des Krieges danieder lag, keinen Verleger dafür hatte finden können und es deshalb der Hofbuchhandlung zu Hildburghausen und dem J. Abelshäuserschen privilegirten Musikverlage zu Mannheim in Commission hatte geben müssen.*) Wir hätten den Mangel der Ausgabe des Gesangbuches zu beklagen, dem diese Melodieen bestimmt sind, weil wir bei den meisten dieser letzten ihr Verhältniß zu den Liedern nicht beurtheilen können, würden uns nicht neben den elfen welche die uns vorliegende ältere Ausgabe schon giebt, in dem Anhange zu dem Melodieenbuche noch zwanzig derselben geboten und fänden wir nicht andere sechzehn in den von dem Superintendenten Demme zu Altenburg 1807 herausgegebenen „neuen christlichen Liedern". Es liegen also von 109 Liedern uns 47 vor; immer eine hinreichende Zahl

*) Es wurde für seine Rechnung um den nicht wohlfeilen Preis von 2 Thlr. 16 ggr. verkauft. (76 Seiten auf grauem Druckpapier.)

um uns zu einem Urtheile über die Singweisen zu befähigen. Die Vorrede Rüttingers zu seinen Choralmelodieen, geschrieben zu Hildburghausen im Julius 1808 lehrt uns den Standpunkt kennen, auf dem er sich befand als er sie sang. Über das neue Gesangbuch für seinen Wohnort hatten Sachverständige das günstigste Urtheil gefällt, er selber war von dessen Vortrefflichkeit auf das Lebhafteste überzeugt. Nur drängte sich ihm die Bemerkung auf, daß die für die Lieder dort vorgeschriebenen Melodieen weder den Empfindungen der Dichter recht angemessen seien, noch auch der Zeit und der Veranlassung für die jene gedichtet worden. Melodieen wie die der Lieder: „Es ist genug“ rc. und „Jesus meine Zuversicht“ rc. seien von großer Wirkung für Gesänge „vom Tode und Sterben“, Dankliedern aber widersprechend. Dadurch fand er sich veranlaßt, um mehre vortreffliche Lieder des Gesangbuches in Umlauf zu bringen „die darin befindlichen neueren Gedichte sowohl als auch einige verbesserte Lieder, besonders solche, die schon alte Melodieen zur Überschrift hatten, ihrem Sinne gemäß zu bearbeiten, um die Kraft derselben lebendig zu machen“. Denn oft scheine man Melodieen nur als Nothbehelf für bestimmte Lieder in Anspruch genommen zu haben, ohne den Widerspruch zwischen Lied und Singweise zu fühlen. Seien ältere Tonsätze auch wahre Meisterstücke und zu ihrer Zeit völlig angemessen gewesen für bestimmte, jetzt veraltete Lieder, so könne man sie doch nicht für passend halten für Gedichte anderen Inhalts und reineren Geschmacks, so wenig als der Gegenwart das Kleid der Vorzeit gezieme, sei es auch so kostbar und künstlich gearbeitet als möglich. Man müsse das Unschickliche fühlen, wenn man neue, edlere Producte der Dichtkunst ganz entstellt sehe durch alte Melodieen wie: „Mit Sausen, mit Brausen rc. Komm Seele, setze dich rc. Herzlich lieb hab' ich dich o Herr rc. Gott der

Vater wohn' uns bei ꝛc. Ich dank dir lieber Herre ꝛc. Christ lag in Todesbanden ꝛc. Herr Gott nun schleuß den Himmel auf ꝛc. Wir Christenleut ꝛc. Mein Salomo ꝛc. Nun preiset alle" ꝛc. In früherer Zeit seien Dichter und Sänger stets in vollem Verständnisse mit einander gegangen, vor Allem gelte dies von Luther, der beide Gaben in sich vereinigt habe. Dennoch gebe es viele ältere Melodieen von holprichtem, kraftlosem Gesange, fast ohne Rhythmus, voll unregelmäßiger Sprünge, von dürftiger monotoner Harmonie, die dem natürlichen Gefühle Widerwillen erregen müßten. Mit den neuen Melodieen gehe es nicht anders, es gebe vortreffliche, mittelmäßige, schlechte, der letzten, leider! eine nicht geringe Anzahl u. s. w. Der Verfasser kommt dann zurück auf seine eigenen neuen Melodieen. Zwischen seinen Zeilen müssen wir lesen, daß sein Bestreben vor Allem dahin gegangen sei, den von ihm gerügten Mängeln abzuhelfen. Er habe Einfachheit und Volksmäßigkeit in edlerem Sinne streng zu beobachten sich zum Gesetze gemacht. Den Ton alter Kirchengesänge habe er nicht ganz außer Acht gelassen und hie und da auch die griechischen Tonarten zu benutzen gesucht, deren besondere Feierlichkeit auch der ungebildete Zuhörer fühlen müsse. *) Die Vorrede schließt mit Vorschlägen, wie die Einführung die-

*) Bestimmter heißt es in der bezogenen Stelle der Vorrede wörtlich: Kenner werden finden, daß das Lied

1) Dies ist das freudenvolle Fest ꝛc. N. 42 in der ionischen
2) Immer sich bestreben ꝛc. N. 28 } in der dorischen
3) Laß mich o Gott ꝛc. N. 72 }
4) Bis der Tod ihm winkt ꝛc. N. 67 in der phrygischen
5) Gott seegne, seegne sie ꝛc. N. 80 } in der lydischen
6) Wer dir vertraut ꝛc. N. 46 }
7) O du, den Jesus uns ꝛc. N. 44 } in der mixolydischen
8) Erleuchte Gott ꝛc. N. 45 }
9) Es kostet viel ꝛc. N. 69 in der aeolischen

Tonart gesetzt sei.

ser neuen Melodieen am zweckmäßigsten geschehen könne, denen ähnlich, welche der Inspector und Oberpfarrer Holzapfel in seiner Vorrede zu Vierlings Choralbuche (1789) empfiehlt, *) worauf hier nicht weiter einzugehen ist, und mit dem Erbieten Rüttingers, auch Vor- und Zwischenspiele zu seinen Melodieen zu geben, sofern durch Unterschrift der Theilnehmer nur die Kosten des Druckes gedeckt würden.

Man darf dem Verfasser im Allgemeinen darin beistimmen, daß in allen drei Jahrhunderten seit der Kirchenreinigung es gute, mittelmäßige und schlechte Melodieen gegeben habe, nur mit der Beschränkung, daß in den früheren (etwa 120) Jahren dieses Zeitraums die Zahl der guten die überwiegende gewesen sei, bei der größeren Liebe und Begeisterung für den Kirchengesang, dem damit nothwendig zusammenhängenden feineren und ausgebildeteren Gefühle für das kirchlich Angemessene. Auch darin ist ihm beizupflichten, daß bei der veränderten Gefühls- und Ausdrucksweise späterer Zeit, die ältere Melodie, wie vortrefflich sie seyn möge, ja, je mehr sie dieses sei, um so weniger dem späteren Liede sich lebendig anschließen werde; daß die gleiche Strophe nicht ausreichen könne, einen solchen Anschluß zu begründen, daß vielmehr Ähnlichkeit des Inhalts, der Bestimmung und Veranlassung, endlich Übereinstimmung der Ausdrucksweise und des daraus hervorgehenden Tones beider Lieder, zwischen ihnen und der für sie gemeinsamen Melodie erst eine feste Verbindung zu schließen vermöge. Ja, mit Rücksicht auf dasjenige, was ich auf Veranlassung des Kittelschen Choralbuches zuvor ausgeführt habe, muß ich zugestehen, es sei ein richtiges Gefühl das selbst die altgewohnte Singweise uns verleide, wenn wir sie einem angeblich gebesserten Liede

---

*) Ev. Kirchengesang, Th. III. S. 537. 538.

gesellt finden, das seinen ursprünglichen Ton über diesem Meistern eingebüßt hat; wie denn auch das innige Band zwischen Lied und Melodie dadurch zerrissen und das Bestreben herbeigeführt wird eben so an dieser zu modeln, um eine Art Gleichgewicht wieder herbeizuführen. Erinnern wir uns der vierten und zweiten Strophe der Advent-Lieder: „Gott sei Dank in aller Welt" xc., „Wie soll ich dich empfangen" xc. und der dritten des Weihnachtliedes: „Gelobet seist du Jesu Christ" xc. und lesen dann die gleichnamigen der beiden ersten und die vierte des zuletzt genannten, die bei der Umgestaltung desselben an die Stelle der dritten getreten ist:

Menschenfreund, wie dank' ichs dir!
schenke dieses Heil auch mir,
das du unter vieler Last
für die Welt bereitet hast.

Deiner Hülfe mich zu freu'n
laß mein Herz dein eigen seyn!
Mach es, wie du gern es thust
rein von schnöder Sündenlust.

Einst streute man dir Palmen,
itzt soll die Dankbegier
mein Heil, in Freudenpsalmen
ergießen sich vor dir!
Dich, dich will ich erheben
so gut ich Schwacher kann;
mein Herz will ich dir geben,
ach nimm es gnädig an!

Er durch den uns geholfen ist,
der einst richtet, Jesus Christ,
der Schöpfung Herr, kömmt in sein Reich
erniedrigt sich und wird uns gleich;
gelobt sei Gott!

— lesen wir, sage ich, diese Strophen indem wir uns derer erinnern, die durch sie ersetzt werden sollen, des kindlichen und doch unerschütterlichen Glaubens der in diesen waltet, des bildlich anschaulichen Ausdrucks der sie belebt, so haben wir ein redendes Beispiel davon, wie diesen angeblich gebesserten Liedern die Melodieen der ursprünglichen nun fern gerückt sind. Rüttinger hat freilich nur die alte Melodie des ersten dieser Lieder (die des Hymnus „Veni redemptor gentium") durch eine neue ersetzt, die der andern beiden hat er nicht beseitigt; allein er hätte, wie wir uns überzeugen müssen, seine Erneuerung noch viel weiter ausdehnen können, wenn er in seinem Sinne vollkommen liedgerecht seyn wollte.

Gehen wir nun über zu den Melodieen selbst die Rüttingers Werk giebt, so sind ihrer, wie schon zuvor angegeben ist, 109 im Ganzen. Es werden zwei Verzeichnisse als Übersicht des Gesammtinhaltes gegeben, beide alphabetisch geordnet. Das erste nennt die neuen Lieder, für welche die neuen Singweisen gegeben werden, das zweite diejenigen älteren Lieder, deren Melodieen für jene früherhin vorgeschrieben waren und nunmehr gegen die neuen vertauscht sind. Manche dieser sogenannten älteren Melodieen sind neueren Ursprungs, scheinen also diesen Namen nicht zu verdienen; sie heißen indeß dem Verfasser, der sein Werk im Anfange des 19. Jahrhunderts herausgab, dennoch mit Recht ältere, weil sie drei vergangenen Jahrhunderten angehören. Von diesen Singweisen, 63 im Ganzen, gehören 24 dem 16. Jahrhunderte an, 29 dem 17ten, 10 dem 18ten; und forschen wir weiter wie viele von den ursprünglichen Liedern derselben mindestens noch mit unveränderter Anfangszeile in dem neuen Hildburghauser Gesangbuche von 1789 vorkommen, so finden wir deren nur 10, von denen

2 dem 16ten,*) die andern dem 17. Jahrhunderte angehören,**) keines aber ohne sehr erhebliche Änderungen erscheint, so durchgreifend ist man bei der Erneuerung verfahren.

Dieser Erneuerung ungeachtet hat Rüttinger dennoch nicht verschmäht auf dasjenige zu achten, wodurch ältere Melodieen den eigenthümlich kirchlichen Ton erhalten, der sie auszeichnet. Er sagt uns, daß er hie und da auch die griechischen Tonarten zu benutzen gesucht habe, die er besser wohl die kirchlichen genannt hätte, und bezeichnet uns neun seiner Melodieen, bei denen dieses geschehen sei; indem er sich auf das Urtheil der Kenner, ja, auch das Gefühl ungebildeter Zuhörer beruft, dem die besondere Feierlichkeit dieser Tonarten nicht fremd bleiben könne. Über die Würde und Kraft der kirchlichen Tonarten sind wir mit ihm einverstanden, geben auch zu, daß deren bezeichnende Züge selbst dem ungebildeten Hörer sich fühlbar machen, hätten jedoch um so mehr eine bestimmte Äußerung darüber von ihm gewünscht, wo er den Quell jener Würde und Kraft in ihnen finde und auf welchem Wege er das den Bau der ihnen eignenden Melodieen Auszeichnende durch seine Harmonieen zur Anschauung zu bringen gestrebt habe, weil wir in den von ihm als lydische, mixolydische, phrygische, dorische bezeichneten seiner Melodieen das eigenthümliche Gepräge die-

---

*) Herzlich lieb hab' ich dich o Herr &c. (N. 31.)
Allein zu dir Herr Jesu Christ &c. (N. 65.)

**) Wer nur den lieben Gott läßt walten &c. (N. 13.)
Liebster Jesu wir sind hier &c. (N. 29.)
Jesus meine Zuversicht &c. (N. 41.)
Herzliebster Jesu &c. (N. 59.)
Alle Menschen müssen sterben &c. (N. 77.)
Mir nach spricht Christus unser Held &c. (N. 78.)
Gott sei Dank in aller Welt &c. (N. 88.)
O wie selig seid ihr doch &c. (N. 109.)

ser Tonarten nicht wiederfinden. In denen die er dorische nennt, hat er zwar die Vorzeichnung des b für die sechste Stufe von dem Grundtone D aus weggelassen, indem er aber in allen Fällen wo hienach die große Sexte erscheinen würde, sie durch ein beigefügtes b wieder um einen halben Ton erniedrigt, bleibt er durchaus innerhalb der Grenzen unserer weichen Tonart von D. Die einzige Melodie die er als eine phrygische bezeichnet entbehrt des Gepräges dieser Tonart völlig; die Herrschaft der kleinen Secunde und Septime ist nicht einmal angedeutet, denn beide Verhältnisse kommen nirgend vor und der Schluß in die Oberquinte im Fortschritte durch einen Ganzton widerspricht der Eigenthümlichkeit der Tonart. Sollte aber, wie es den Anschein gewinnen könnte, nicht E sondern H als Grundton der Singweise gemeint seyn, so ist die Harmonie wiederum der Tonart entgegen, indem keine der sie bezeichnenden Modulationen vorkommt, ja die erste des Abgesanges auf das Bestimmteste nach E moll leitet auf dessen Grundton das Ganze des Zusammenklanges beruht, wiewohl der halbe Schluß desselben eher auf A moll hindeutet. Nicht anders verhält es sich mit den Melodieen welche lydische und mixolydische genannt werden, unter denen jene höchstens ein Versuch genannt werden können eine um die Zeit der Kirchenreinigung gar nicht mehr in lebendigem Gebrauche vorkommende Tonart darzustellen, diese aber der eigenthümlichen Beziehungen auf das Jonische, Phrygische und Dorische in denen das Gepräge des Mixolydischen beruht, gänzlich ermangeln. Diesem Allem zufolge können wir Rüttingers Melodieen nur als harte und weiche im Sinne der Tonkunst unserer Tage erkennen und hier hat denn die harte Tonart das entschiedenste Übergewicht über die weiche; die Gesammtzahl der, jener angehörenden Singweisen (aus den Grundtönen A, B, C, D, Es, E, F, G) beträgt 91, wogegen

die jener letzten (aus den Tönen A, C, D, E, G) nur auf 18, kaum den fünften Theil jener sich beläuft.

Was die rhythmische Gestaltung der Rüttingerschen Melodieen betrifft, so theilt deren Urheber nicht die Ansicht Apels, daß der dreitheilige Takt der Würde der Kirchenweise entgegen sei. Dieser erscheint in fünf Fällen (N. 40. 43. 49. 83. 98) als durchhin vorwaltendes Maaß und in drei anderen (N. 21. 22. 66) mit geradem Takte wechselnd, so daß in dem ersten und dritten der gerade voransteht, in dem zweiten der dreitheilige. Merkwürdig ist es, daß diese Form wechselnden Taktes bei der zuletztgenannten Melodie des Liedes: „Eins ist noth" 2c., deren ursprünglicher Fassung gemäß, hier wieder erscheint, während dieses Lied in der mir vorliegenden Ausgabe des Hildburghauser Gesangbuches von 1789 auch seinem Maaße nach umgestaltet und auf die Strophe des Jesusliedes: „Jesu meines Lebens Leben" 2c. gerichtet ist, um dessen daktylischen Abgesang zu vermeiden; man darf daraus schließen, daß eine Anfangs obwaltende Abneigung gegen diese Form später aufgehört und man dieselbe hergestellt hat. Ob auch unter Wiederaufnahme des Liedes in seiner ursprünglichen Gestalt? bin ich zu sagen außer Stande, wiewohl es nicht wahrscheinlich ist, daß diese Herstellung über die der früheren Strophe hinausgegangen ist und auch Inhalt und Ausdrucksweise umfaßt.

Im Allgemeinen zeichnen sich Rüttingers Melodieen aus durch angenehmen Gesang und gute Führung der einzelnen Stimmen und sie mögen zu ihrer Zeit wohl den Beifall Mancher sich erworben haben, die mit ihrem Urheber in den Ansichten wegen Lieder- und Melodieenbesserung übereinstimmten. Wie viele derselben in seinem Wohnorte kirchenüblich geworden seyn mögen, ist mir nicht bekannt. Er selber war am besten im Stande für deren Verbreitung und Erhaltung schon vermöge

seines Amtes zu wirken, und da die auch früher schon empfohlenen Mittel der Einführung neuer oder bisher nicht gebräuchlich gewesener Singweisen, die seine Vorrede vorschlägt, vollkommen zweckmäßig und von ihm ohne Zweifel öfter angewendet sind, so ist vorauszusetzen, daß er auch ihres Erfolges sich erfreut haben werde. Um so mehr ist zu glauben daß seine neuen Melodieen, mindestens in Thüringen, weitere Verbreitung fanden, als in Umbreits Choralbuche sechs derselben uns begegnen an die Stelle älterer, für die nicht lange zuvor, um sie dem Kirchengesange zu erhalten, Lieder eigends gedichtet waren, nachdem man ihre ursprünglichen als veraltete ausgemerzt hatte. Diese Thatsache einer doppelten Umwandlung, zuerst der Lieder, dann auch ihrer Singweisen, erfordert ein kurzes Verweilen. Denn sie gewinnt dadurch einige Bedeutung, daß sie erkennen läßt wie abweichend die Ansichten schon zu Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts waren über dasjenige, was dem Kirchengesange fromme, so daß bei diesem Auseinandergehen der Überzeugungen ein erfolgreiches Wirken für seine Herstellung, das Zeitigen einer neuen Blüte desselben nicht erreicht werden konnte.

Im Jahre 1799 bearbeitete Herrmann Gottfried Demme, später Consistorialrath und Generalsuperintendent des Fürstenthums Altenburg, ein neues Gesangbuch für die damalige freie Reichsstadt Mühlhausen. Er machte dabei die Bemerkung, daß das bisher dort gebräuchliche Gesangbuch den großen Vorzug habe, viele vortreffliche Melodieen eingeborner Meister zu besitzen deren Lieder, weil nach seiner Überzeugung veraltete, nicht beibehalten werden durften, während ihre Strophen, der Mehrzahl nach nicht allgemein kirchenübliche, es nicht zuließen ihre Melodieen durch Anwendung auf andere Kirchenlieder dem Gemeinegesange zu erhalten. Um nun dennoch diesen Zweck zu erreichen, dichtete er neue Lieder zu diesen Singweisen und

gab — zuerst 1799 dann 1807 — dieselben mit jenen vierstimmig bearbeiteten Melodieen in den Druck.*) Sechs und zwanzig dieser Lieder sind auf Melodieen gedichtet die urkundlich Joh. Rudolf Ahle angehören, eins auf eine von Joh. Eccard herrührende, beide aus Mühlhausen gebürtige Tonmeister; fünf andre, dem ersten beider Meister gewöhnlich zugeschriebene Weisen entbehren einer gleichen Beglaubigung, vier endlich, deren Urheber Joachim Müller aus Burg **) seyn soll, ermangeln jeder Gründe für dessen Urheberschaft, es ist also hier auf dieselben nicht Rücksicht zu nehmen.

Nur ein Jahr nach der späteren Herausgabe dieser neuen Lieder Demme's mit den Melodieen jener älteren Meister Mühlhausens, erschienen Rüttingers Choralmelodieen. Das Mißverhältniß das dieser zwischen neuen Liedern und älteren Melodieen zum Theil mit Recht empfindet und das ihm die nächste Veranlassung zu seinem Werke gab, war ihm auch in Demme's Liedersammlung entgegengetreten, er meinte gefunden zu haben, daß die von diesem sorgsam erhaltenen Singweisen früherer Zeit bei weitem nicht an die Trefflichkeit seiner für dieselben gedichteten neuen Lieder reichten. „Jeder Unpartheiische muß das Unschickliche fühlen (sagt er in seiner Vorrede) wenn er neue, edlere Produkte der Dichtkunst durch die alten Melodieen 2c. ganz verstellt erblickt", wo er denn unter anderen auch zwei jener Ahleschen Singweisen ausdrücklich nennt. Daß diese beiden aber nicht beiläufig nur angeführt seien, daß vielmehr das ganze Unternehmen Demme's ihm als eine unbegründete Selbstverleugnung des neueren Dichters, dem älteren Sänger gegen-

*) Sie sollten auch mit ihren ursprünglichen Harmonieen gegeben werden; die dem M. D. Umbreit vor dem Drucke zugestellte Handschrift wurde jedoch hierin von diesem abgeändert.

**) Gewöhnlich Joachim a Burgk genannt (1546—1610).

über vorgekommen sei, erkennen wir daran, daß er die Mehrzahl der Melodieen Ahle's (17 im Ganzen, unter ihnen 14*) mit Demmeschen, 3**) mit Dichtungen Anderer verbundene) und die einzige Melodie J. Eccards***) welche in den Demmeschen Liedern erscheint, beseitigt, und neue für jene Lieder gesungen hat. Theilweise mag dieses daher zu erklären seyn, daß der neuere Dichter zuweilen nur wenig Rücksicht genommen hat auf den Inhalt der älteren Lieder denen jene allerdings trefflichen älteren Melodieen ursprünglich eigneten, wie davon die in seinem Werkchen gleich zuerst erscheinende Melodie ein redendes Beispiel giebt. Ihr ursprüngliches Lied (von Franz Joachim Buhrmeister), dem Michaelisfeste bestimmt, †) schildert den Kampf des Drachen gegen den Erzengel, während Demme's auf diese (wesentlich vereinfachte) Melodie gerichtetes Lied, „Gott" überschrieben, sich ganz im Allgemeinen hält, und den Schöpfer in seinen Werken preis't:

Lobsingt dem Mächtigen, dem Gütigen und Weisen,
Lobsinget unserm Gott, den Erd' und Himmel preisen 2c.

wo denn nur ein leichtes, wenn irgend ein Band zwischen Melodie und Lied noch besteht, und der Wunsch des neueren Sängers ein festeres zwischen beiden zu knüpfen, sich rechtfertigt. Bei manchen andern jedoch ist ein Gleiches nicht der Fall, auch kann man eben nicht sagen, daß es Rüttinger gelungen sei, den Ton des neuen Liedes durch seine Singweise besser zu treffen als Demme durch seine Dichtung den der Melodie Ahle's. Dazu kommt, daß dessen Vaterstadt weder hier noch bei den andern

---

*) N. 9. 28. 29. 34. 35. 38. 39. 40. 42. 43. 45. 47. 80. 96 des Rüttingerschen Werkes.

**) N. 22. 23. 59 eben da.

***) N. 36 eben da.

†) Der große Drache zürnt 2c. S. Ev. K.G. Th. II. Beispiele N. 132.

Melodieen Ahle's und Eccards die Demme's Werkchen uns aufbehält, der Ansicht Rüttingers beigestimmt, vielmehr — nicht etwa nur aus an sich löblicher Vaterlandsliebe, sondern aus innerer Überzeugung — an den Weisen ihrer ältern eingebornen Meister festgehalten hat, so daß diese ihr heute noch der schönste Schmuck ihrer kirchlichen Festesfeiern sind. So muß es denn einleuchten, daß der für sich genommen richtige Grundsatz, daß zwischen Lied und Melodie alsdann nur ein inniger Verein möglich sei, wenn über beide ein übereinstimmender Ton verbreitet ist und daß auch die trefflichste Singweise, möge sie im Ausdrucke der Grundempfindung dem Liede immerhin nicht völlig fremd seyn, ihm dennoch nie verschmelzen werde, wenn gegen dieses wesentliche Erforderniß gefehlt sei, — daß dieser Grundsatz selbst bei der besten Meinung leicht dahin führen könne, dem subjectiven Gefallen und Mißfallen mehr einzuräumen als sich rechtfertigen läßt. Rüttinger hatte zunächst das Mißverhältniß empfunden zwischen einem aus moderner Anschauungs- und Gefühlsweise hervorgegangenen geistlichen Liede und einer ihm nur deshalb angeeigneten älteren Melodie, weil beiden dieselbe Strophe gemeinsam war; ein ähnliches glaubte er dann zu sehen zwischen einer Singweise früherer Zeit, die man dem Kirchengesange zu erhalten gewünscht, und einem deshalb für sie eigends gedichteten neuen Liede; zuletzt fand er auch Melodieen, die mit ihren Liedern gleichzeitig entstanden und schon kirchenüblich geworden waren, ungenügend, weil sie ihm persönlich nicht zusagten. Dabei galt ihm vollkommen gleich, ob an den Liedern eine modelnde, ihre Färbung verändernde Hand thätig gewesen war, wie an jenen Simon Dachs: „Ich bin ja Herr in deiner Macht“ rc. und „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“ rc., oder ob sie im Wesentlichen unverändert in die Kirche aufgenommen waren, wie Klopstocks „Auf-

erstehn, ja auferstehn" 2c. und mehre Lieder Gellerts. Dieser von ihm verfolgte Weg aber, wäre er der allgemeine geworden, würde nicht etwa zu einer neuen Blüte des Kirchengesanges geleitet, sondern dessen Verfall angebahnt haben.

Was ich den übereinstimmenden Ton einer Melodie und eines Liedes genannt habe, wird freilich auch ohne nähere Erläuterung ein Jeder verstehen, der die Verhältnisse beider Künste, der Dicht- und der Tonkunst, zum Gegenstande einer näheren Betrachtung gemacht hat. Darin aber, daß es so schwer ist mit deutlichen Worten sich genügend darüber auszusprechen, beruht der Grund jener, den subjectiven Ansichten und Selbsttäuschungen schmeichelnden Mißverständnisse, bei denen man eben deshalb so leicht sich beruhigt. Jener Ton, darüber ist man einig, sei etwas von der allgemeinen Grundempfindung, in welcher Lied und Singweise übereinstimmen müssen, noch zu Unterscheidendes, das über beide eine gemeinsame Färbung verbreite. Diese thue sich kund (sagt man) bei dem Liede in der Bildung und Fügung der Worte durch die jene Grundempfindung Gestalt und Wesen empfange, bei der Melodie in jenen eigenthümlichen Wendungen und Fortschreitungen, an denen uns die Tonart offenbar werde, deren einzelne Blüte dieselbe ist. An dem Einen und dem Andern erkenne der Kundige die Zeit, welcher Lied und Singweise angehören, der Unkundige, aber doch Sinnige, empfinde lebhaft die eigenthümliche Färbung die von da ihren Ursprung gewinne, und unterscheide ahnend das Frühere und Spätere. Ist aber damit die volle Wesenheit desjenigen, was wir Ton genannt, bereits ausgesprochen? Kann dieser doch weder allein beruhen, ja, nur vorzugsweise, auf der verhältnißmäßig gleichen Zeit des Ursprungs, selbst bei Übereinstimmung des allgemeinen Grundgefühls, so wesentlich diese mitwirken mag ihn zu erzeugen! Oder woher

wäre es zu erklären, daß so manche ältere Weise eines weltlichen Liedes einem um Vieles späteren geistlichen so innig verschmelzen konnte, daß sie vorzugsweise nach seinem Namen genannt wird, während jenes sogar bis auf seine erste Zeile verschollen ist? Wir würden, an jenen, erheblichen zwar, doch nur einzelnen Kennzeichen ausschließlich festhaltend, die äußersten Fäden der beiderseitigen Gemeinschaft allein ergriffen haben, während doch Gedanke und Empfindung, mögen sie in Wort oder Ton, in Lied oder Melodie sich gestalten, nothwendig wiederum zurückweisen auf ein Inneres, eine belebende Seele, die ihnen eben diese Gestalt als nothwendige leibliche Fassung verleiht, an ihr die dem einen und dem andern gemeinsame Grundanschauung uns offenbart, so daß wir das Zufällige, Unwesentliche an der äußeren Erscheinung erkennen, und uns hüten daran allein zu haften. Wie innig verschmilzt dem Weihnachtliede Paul Gerhards: „Ich steh an deiner Krippen hier" ꝛc. die spätere Weise von Luthers: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" ꝛc.,*) — die Melodie des beginnenden 16. Jahrhunderts dem Liede des über seine Hälfte vorgerückten 17ten — während die gleichzeitig dazu erfundene Ebelings neben ihm hergeht, und nirgend Wurzel gefaßt hat; wie, bei gleichem Verhältnisse des Ursprungs, schließt sich die Weise „Es ist das Heil uns kommen her" ꝛc. so fest an das Lied: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" ꝛc.; wie scheint die im Beginne des 17. Jahrhunderts von Melchior Teschner zu dem Liede: „Valet will ich dir geben" ꝛc. gesungene Weise**) recht eigends erfunden zu seyn für Paul Gerhards unvergleichliches Adventlied: „Wie soll ich dich empfangen" ꝛc. während diesem

*) Ev. K.G. Th. I. Beisp. N. 134.

**) Ev. K.G. Th. III. Beisp. N. 125.

um ein halbes Jahrhundert späteren Liede doch die gleichzeitige Melodie jenes eben genannten, oft nicht unglücklichen Erfinders zur Seite steht, die niemals Eingang gefunden hat in die Kirche! Ja, selbst die uralte Weise vermag dem neueren Liede eng sich anzuschließen, wie die jenes dem 4. Jahrhundert angehörenden Hymnus: „Veni redemptor gentium" etc.*) dem gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts gedichteten Liede: „Gott sei Dank in aller Welt" ꝛc. Wenn also das der Zeit nach Entfernte dennoch des lebendigsten Vereins fähig ist, während das Gleichzeitige sich abstößt, wie dürfte in dem Gepräge das die Zeit den Wort- und Tongebilden ausdrückt allein jener Ton gefunden werden können, das Haupterforderniß einer solchen Vereinigung? Ich habe die gemeinsame Grundanschauung genannt, und, wenn nicht ihr entgegengesetzt, doch neben ihr als Unterschiedenes, das allgemeine Grundgefühl als das Entscheidende, und will versuchen, mich deutlicher darüber zu erklären.

Daß Lied und Melodie in dem allgemeinen Grundgefühle übereinstimmen müssen um in enge Verbindung zu treten, ist so unzweifelhaft, daß darauf nicht ausführlicher eingegangen werden darf. Es wird Niemand einfallen, die Weise eines Buß- oder Trauerliedes einem Lob- oder Freudenliede aneignen zu wollen; der Sinn für das hierin Angemessene bleibt sich gleich durch alle Zeiten, und wenn es auch vorkommt, daß der eine Sänger ein Lied nicht in gleicher Art empfindet als der andere, daß zwei Singweisen neben einander treten, so geschieht es doch nie mit schroffem Gegensatze; eine wie die andere bildet sich ihren eigenen Kreis, innerhalb dessen sie mit gleicher Berechtigung waltet. Anders verhält es sich mit dem Sinne

*) Ev. K.G. Th. I. Beisp. 118.

für das kirchlich Angemessene. Könnte die kirchliche Tonkunst, abgesehen von dem allmähligen Wachsen und Ausbilden der Mittel durch die sie in das Leben tritt, woran eben des Fortschreitens wegen ein Wechsel sich knüpfen muß, auch ihrem Wesen nach in verschiedenen Zeiträumen so mannichfach gestaltet seyn, wenn in ihr nicht ein diese Wandelbarkeit Bedingendes vorhanden wäre? Dieses ist die im Fortgange der Zeiten nach inneren wie äußeren Anregungen, wodurch die allgemeine Gestaltung des Lebens sich verändert, wechselnde Stellung, die der Mensch zu dem Ewigen und Heiligen nimmt, seine Grundanschauung von demselben, so daß bald die eine, bald die andere Beziehung zu ihm den Mittelpunkt einnimmt von dem jede Lebensäußerung ausstrahlt. Von dieser gewinnen Leid und Trauer, Freude und Dankgefühl ihre eigenthümliche Färbung, ihren Ton; denn in dem Verhältnisse des Menschen zu den irdischen Dingen gewinnt seine Stellung zu den göttlichen erst Gestalt und Wesenheit, sie offenbart sich in verschiedener Weise, jenachdem jene eine befangende, diese eine befreiende Gewalt über ihn üben, durch jene die Leidenschaft in ihren mannichfaltigsten Abwandlungen hervortritt, durch diese jener Friede, den die Welt nicht giebt. Eine bedingte Übereinstimmung in dem einen wie dem andern dieser Verhältnisse pflegt zwar allerdings vorzuwalten unter den Genossen gleicher Zeiten und gleichen Alters, denn wie wäre der Mensch im Stande der Gewalt, die seine Gegenwart auf ihn übt, sich durchaus zu entziehen; doch nur eine bedingte, nicht eine völlige, denn wer möchte jener befangenden Gewalt sich gänzlich heimgefallen bekennen, wer würde der vollkommenen Befreiung sich rühmen dürfen. Das geistliche Lied und seine Melodie, in gleicher Zeit entstanden, werden daher auch zumeist gleichen Tones seyn; doch wird selbst durch erschiedene Zeiten ein Faden gleichmäßiger Grund-

anschauung heiliger Dinge hindurchgehen, an dem ein in diesem Sinne gedichtetes heiliges Lied späteren Ursprunges den Weg finden kann zu innigstem Vereine mit einer älteren Singweise.

Befremdend wird es freilich erscheinen, wenn wir, eine gemeinsame Grundanschauung heiliger Dinge voraussetzend bei dem Dichter eines geistlichen Liedes und dem Sänger seiner Melodie, uns auf das Entlehnen älterer weltlicher Weisen für spätere Kirchenlieder berufen haben, als Beispiele für die Möglichkeit vollkommenen Verschmelzens selbst des durch weite Entfernung der Zeiten seines Ursprungs scheinbar Getrennten. Allein zunächst offenbart sich die Stellung des Menschen zu göttlichen Dingen doch erst durch sein Verhältniß zu den irdischen und in demselben; dann war aber auch die Zeit, in der ein Entlehnen solcher Art geschah, eine wahrhaft fromm-begeisterte, der das Verhältniß des Menschen zu dem Ewigen und Heiligen den Mittelpunkt ihres ganzen Seyns und Strebens bildete, in der deshalb jener ernste Sinn vorwaltete der nur von dem angezogen wurde das ihm übereinstimmte, also auch dann nur die weltliche Melodie der Vorzeit ergriff, wenn ein gleicher Sinn sich in ihr ausprägte. Die nächste Folgezeit brachte allerdings eine bedeutende Erweiterung solchen Entlehnens; eben von dem Mittelpunkte der Gesinnung jener Tage aus machte die Aufgabe sich geltend, das Weltliche durch das Geistliche zu heiligen, die anmuthige Melodie des Volksliedes durch Verwendung für ein geistliches in den Kreis nicht nur des Erlaubten, sondern auch des Heilsamen zu ziehen, sie, wenn nicht in der Kirche, so doch in der häuslichen Andacht heimisch zu machen. Von da ab beginnt das Vorwalten der geistlichen Umdichtungen, zumal der Volkslieder, ihrer Melodieen wegen, ohne daß man von deren zu weltlichem Gepräge sich hindern ließ, ja eben seinetwegen sie um so lieber wählte, damit auf diesem Wege ihrer verführe-

rischen Lockung desto eher begegnet werde. Es waren aber nicht solche umgedichtete Lieder und ihre Singweisen die vorzugsweise kirchliches Bürgerrecht erhielten, man darf sich also auf diese letzten nicht berufen um das bisher Ausgeführte zweifelhaft zu machen.

Der übereinstimmende Ton des Liedes und seiner Weise ist es demnach allerdings, wodurch ein inniger Verein beider vermittelt wird; allein es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, dieser beruhe ausschließend in jenen äußeren Kennzeichen, namentlich der Zeit ihres Ursprunges, an welche man ihn knüpfen will. Aus diesem Mißverstande muß zuletzt folgerecht die Ansicht sich entwickeln, daß die Erzeugnisse einer früheren Zeit von der nächstfolgenden verschlungen werden, daß nur der stete Wechsel das allein Bleibende sei, daß Alles was auf eine längere Dauer Anspruch machen wolle, seine ursprüngliche Gestalt verändern, mindestens in das Gewand der Gegenwart sich kleiden müsse, um dadurch zeitgemäß zu werden; eine Ansicht, über der unser Kirchengesang zuletzt verarmen würde. Denn wahrlich! darauf beruht sein innerer Reichthum, daß die Blüte früherer selbst entfernter Tage nicht etwa abwelkt und vergeht, sondern die des einen Jahrhunderts hineinreicht in das folgende, frischen, gegenwärtigen Lebens fortbestehend neben der seinigen, und so das, allen jenen Zeiträumen wesentlich Gemeinsame, das wahrhaft Bestehende, in steter Anschauung erhalten bleibt. Und haben wir nicht eben nur gesehen, wie mannichfache Verbindungs- und Vermittelungspunkte vorhanden sind zwischen den Erzeugnissen des einen und des andern Jahrhunderts, der Melodie und dem Liede, gegeben durch ähnlichen Inhalt des Ganzen oder einzelner Theile dieses letzten,*) ergänzt bei jener

*) Man vergl. mit Bezug auf das zuvor Gesagte die zweite und erste Strophe von Luthers: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" rc. mit der

ersten durch die Kraft der Harmonie,*) zumal bei solchen Weisen, die eine innere Fülle, eine reiche Mannichfaltigkeit derselben in sich schließen, wie vornehmlich die älteren?

In dem ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung sehen wir das fromme Gefühl des Einzelnen so vollkommen aufgehen in das Bewußtseyn der Gliedschaft an der gläubigen Christengemeine, daß Lied und Melodie dieses Zeitalters vorwaltend diese Färbung zeigen, diesen Ton anschlagen. In späteren Tagen tritt das besondere Gefühl des frommen Dichters und Sängers allgemach mehr in den Vordergrund, — wir möchten sagen, das Haus drängt die Kirche zurück — ein veränderter Ton beider ist davon die nothwendige Folge. Allein das eine wie das andere Verhältniß zu der Kirche bestand dennoch neben einander fort, das 16. Jahrhundert ragte fortwährend hinein, wie in das 17te, so in die ihm folgenden; Lieder in älterem vorwaltend kirchlichem Sinne haben auch die späteren aufzuweisen, und mag immerhin das Beharren bei dem Gewohnten, wie die Abnahme schöpferischen Hervorbringens auf dem Gebiete heiliger Tonkunst, eine mitwirkende Veranlassung gewesen seyn, vorzugsweise nach älteren, kirchenüblichen Weisen sich umzusehen für solche Lieder, so lag doch eben so sehr die richtige Empfindung dabei zu Grunde, daß nur in dergleichen Melodieen der richtige Ton zu finden sei, der einen lebendigen Verein sichere. So ging man denn der an sich nicht zu tadelnden Melodie des späteren Sängers vorüber, weil sie den Ton einer besonderen Empfindung zu lebhaft anschlug. Jemehr nun diese Empfin-

---

vierten von P. Gerhards: „Ich steh' an deinen Krippen hier" ꝛc. wenn auch der übrige Theil beider Lieder im Einzelnen sich ferner stehen mag; die siebente Strophe des Liedes: „Sei Lob und Ehr" ꝛc. der 13ten des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her" ꝛc.

*) Das Gesagte wird durch Zusammenstellung der Sätze Joh. Eccards und Joh. Sebastians Bachs über gleiche Kirchenmelodieen sich bewähren.

dungsweise sich verbreitete, in Lied und Melodie sich kundgebend, wuchs auch das Bestreben, sie den Erzeugnissen früherer Zeit anzukünsteln, damit diese neben den neuen, aus derselben ursprünglich hervorgegangenen mit desto größerem Rechte bestehen möchten; was aber hierin dem spätern Dichter zweiter Hand gelungen seyn mochte, feuerte zugleich den mitlebenden Sänger an, es ihm nachzuthun, bald in ähnlichem Sinne des Modelns und Besserns an dem bereits Vorhandenen, bald in neuem Schaffen, worin Keiner in unseren Tagen vielleicht so weit gegangen ist als ein Genosse und Zögling jener das gesammte Gebiet des Unterrichtswesens umgestaltenden Schule Pestalozzi's, Nägeli.

Das Eine wie das Andere, das Erhalten, das Erneuern, findet in dem Sinne wie es geschieht seine Berechtigung; Wachsthum und Gedeihen aber wird unser Kirchengesang dann nur finden, wenn das Erhaltenswerthe, das Erneuerungsbedürftige nach richtigen Grundsätzen erkannt, nicht nach persönlicher Vorliebe und Abneigung gemessen wird; ein Verfahren über welchem er verarmen muß.

Ueber den Einfluß

der

gegen das sechzehnte Jahrhundert hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden

Kunde des klassischen Alterthums

auf die

Ausbildung der Tonkunst.

Vortrag,

gehalten in dem Verein für Kunde des Mittelalters am 22. Novbr. und 20. December 1849

von

Carl von Winterfeld.

Der bedeutende Einfluß den die wachsende Kunde von dem Schriftthume und der Kunst der Alten, zumal der Griechen, auf Bildnerei und Dichtkunst der Neueren geübt, liegt zu Tage. Kaum ein minderer ist auf dem Gebiete der Tonkunst ihr nachzurühmen, und doch ist dieser bei weitem weniger gekannt und von der Mehrheit eingestanden. Allein es darf Niemand befremden daß dieses der Fall ist. Bildnerei, Dichtkunst, Schriftthum der Neueren, wo diese den Alten nacheiferten, lassen an Vorbildern sich prüfen die uns Jene hinterließen, wenn auch immerhin nicht in gewünschter, doch stets reicher Fülle; wir sehen durch unmittelbare, lebendige Anschauung uns befähigt deren Einwirkung zu erkennen. Auf dem Gebiete der Tonkunst mangelten solche Vorbilder, denn die wenigen Bruchstücke altgriechischer Gesänge die gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts zum Vorschein kamen, werden wir dafür nicht annehmen dürfen. Nur eine beschreibende Kunde von den Leistungen der Alten in dieser Kunst, ja, oft allein von deren Einwirkung auf die Hörer, war zu den Späteren gelangt; die davon angeregte Einbildungskraft hatte danach ein Bild erst zu erschaffen, nicht sowohl zur Nacheiferung, als zur Wiederbelebung des Verlorengegangnen, um eine Anschauung erst zu gewinnen; wie mannichfaltig mußte ein solches Bild in verschiedenen Geistern sich gestalten, zumal bei dem

mächtigen Einflusse einer innerlich aufgeregten Zeit! Freilich konnte dieser auch da nicht ausbleiben, wo Vorbilder für unmittelbare Anschauung vorhanden waren, allein an diese kann die Prüfung des unbefangenen Forschers späterer Zeit doch immer sich lehnen. Wo sie aber mangelten, wo nur die äußeren Bedingungen des Daseins der Erzeugnisse einer untergegangenen Kunstwelt gegeben waren, nicht diese selbst, die danach erst wieder hervorzurufen waren, da stand die schaffende Thätigkeit des Geistes um so mehr unter der Botmäßigkeit der Gegenwart aus der sie hervorging und der Richtung die ihr von derselben gegeben wurde; sie mußte zu sehr deren Farbe tragen, als daß späterhin so leicht zu erkennen wäre, was sie der ersten Anregung die sie empfangen zu verdanken habe. Mögen diese wenigen Andeutungen, wie sie hinweisen auf die Schwierigkeit meines Unternehmens, so auch den Grundgedanken bezeichnen der mich dabei leitete.

Es konnte nicht fehlen, daß die ersten Einflüsse des klassischen Alterthums auf den Bildungsgang der neueren Tonkunst zunächst an dasjenige sich lehnten, was derselben mit der Dichtkunst gemeinschaftlich ist, das Maaß und den Rhythmus; dadurch war ein Anhaltpunkt gegeben, den man bei dem Mangel an Tonwerken aus dem Alterthume sonst entbehrte. Versuche von hier aus, nicht sowohl auf dem Wege wissenschaftlicher Forschung — denn davon ist hier nicht die Rede — sondern dem des Bildens und Schaffens der Musik der Griechen sich zu nähern, treten schon in den ersten Jahren des 16ten Jahrhunderts hervor, und zwar auf deutschem Boden. Zu Ingolstadt hielt der gelehrte Conrad Celtes um jene Zeit Vorlesungen über den Horaz mit großem Beifalle und vor einer beträchtlichen Anzahl von Zuhörern. Der später berühmte Peter Tritonius, damals ein Jüngling, fand von diesen Vor-

trägen, von der Schönheit der Form jener Dichtungen, sich lebhaft angeregt; es entstand in ihm der Wunsch dieselben durch Gesang erst völlig in das Leben zu rufen, und von seinem Lehrer dazu aufgemuntert, unternahm er es, für die 19 Maaße des Horaz Melodieen zu erfinden, nach denen am Schlusse der Vorträge die erklärten Dichtungen von den Gesangeskundigen unter den Zuhörern abgesungen wurden. Das Lob das ihm wegen dieses Unternehmens gespendet wurde, täuschte ihn jedoch nicht über die Schwierigkeit seiner Aufgabe; er fand seine Kräfte unzureichend für deren vollkommene Lösung, und gern hätte er die ohne sein Mitwirken erfolgte Veröffentlichung seiner horazischen Gesänge wieder rückgängig gemacht, da im Fortgange der Zeit ihm diese stets weniger genügten. Der Aufforderung, die Arbeit wieder aufzunehmen, stellte er die Versicherung entgegen, es sei nur Einer, der in spätern Jahren die vollständige Befähigung dafür zu besitzen verheiße, Ludwig Senfl, der damals noch im ersten Jünglingsalter stehend an dem Hofe Kaiser Maximilians zu Innspruck als Capellknabe verweilte, und dort die Unterweisung des berühmten Heinrich Isaak genoß; auf dessen Schultern lege er die Last, der die seinigen nicht gewachsen seien. Senfl, wenige Jahre später als einer der angesehensten Tonmeister der ersten Hälfte des Jahrhunderts verehrt, allbekannt durch die besondere Freude welche Luther an seinen Tonsätzen fand, suchte den Erwartungen zu entsprechen, die man auch in dieser Richtung seiner Kunstthätigkeit von ihm hegte. Seinem Freunde Simon Minervius zu München, der ihm besonders anlag die Verheißungen des Tritonius zu erfüllen, widmete er zu vollem Eigenthum ein Werk vierstimmiger Sätze, nicht allein über die horazischen, sondern neben diesen noch andere antike Maaße, und dieser übergab es nunmehr 1534 der Öffentlichkeit durch den Druck.

Der Beifall den dieses Werk fand, die Nachfolge die es aufrief, geben Zeugniß über seine Zeitgemäßheit. Nur wenige Jahre später (1539) trat Benedikt Ducis zu Ulm mit einem ähnlichen Werke hervor; ihm folgte Glarean (Heinrich Lorit) 1547, beide vorzugsweise an Horaz sich lehnend, der letzte deshalb bemerkenswerth, weil er mit Nachdruck darauf hinwies, daß es nicht genüge, für die einzelnen Maaße im Allgemeinen gültige melodische Formeln zu erfinden, daß vielmehr eine jede Dichtung für sich eine besondere Melodie erheische, die zwar in ihren allgemeinen Zügen jener Formel zu entsprechen habe, durch eigenthümliche Ausbildung des Einzelnen aber erst vollkommen im Stande seyn werde, das Gedicht zu völliger Geltung zu bringen. Wie nun, neben der Richtung auf das klassische Alterthum, die geistliche im 16ten Jahrhundert die vorwaltende war, so fanden sich auch Dichter, die geistliche Gegenstände in zierlichen lateinischen, nach antiken Vorbildern gestalteten Versen besangen, ja, die Lieder der heiligen Schrift in diese mit Vorliebe umfaßte Form gossen, und indem sie in der einen und andern Hauptrichtung der Zeit sich bewegten, um so mehr mitlebende Tonmeister anreizten sich ihnen zu gesellen. So umschrieb der Schotte Georg Buchanan den Psalter in horazischen Maaßen, Nathan Chyträus gesellte diesen Dichtungen einen Commentar, indem er auf diejenigen Rhythmen des alten Dichters hinwies, welche der neuere bei Behandlung heiliger Gegenstände nicht anwenden zu dürfen gemeint habe; diesem Buche gab Statius Olthoff aus Osnabrück, Cantor zu Rostock 36 und 9 vierstimmige Melodieen mit, die, zuerst 1584 erschienen, noch 1646, 62 Jahre später, wieder aufgelegt wurden. So erfand Johann Eccard aus Mühlhausen in Thüringen, Capellmeister zu Königsberg in Preußen, Melodieen zu den 20 lateinischen Oden seines Landsmannes

Ludwig Helmbold „über einige Werke des Schöpfers" und sandte sie diesem zur Veröffentlichung in ihre gemeinschaftliche Vaterstadt, der Dichter aber feierte seinen Sänger bei dieser Gelegenheit durch ein lateinisches Gedicht, in welchem er ihm nachrühmt, daß der weiten Entfernung des Pregels von der Unstrut ungeachtet, seine Verse mit ganz gesunden Füßen zu ihm zurückgelangt seien;*) Bartholomäus Gese, Cantor zu Frankfurt a. O. gab noch zu Anfange des 17ten Jahrhunderts (1609) 24 lateinische geistliche Lieder älterer und neuerer Dichter — Melanchthon, Stigelius, Georg Fabricius rc. — in verschiedenen Maaßen mit seinen Melodieen heraus, um durch den Lauf der ganzen Woche als metrische wie Andachtsübungen in den Zwischenräumen der Lehrstunden von den Schülern gesungen zu werden. Nur ein Beispiel finde ich in jener Zeit, daß ein Tonmeister auch an einen griechischen Dichter sich gewagt habe, leider jedoch nur die Erzählung davon, nicht das Werk selbst, während alle andern die ich angeführt habe, uns noch vollständig erhalten geblieben sind. Es wird uns nämlich von Christoph Thomas Walliser, Capellmeister am Münster zu Straßburg und der Thomaskirche daselbst, berichtet, daß er die Gesänge des Chores in Aristophanes' Wolken in Musik gesetzt habe, dieses Werk auch dort im Druck erschienen sei. So manche Arbeit dieses rühmlich bekannten Meisters nun auch durch den Druck erhalten geblieben ist, diese ist verloren gegangen; ich habe ihr selbst an Ort und Stelle vergeblich nachgeforscht, so daß ich aus eigener Anschauung nichts darüber zu berichten vermag und an jener dürftigen, sonst nicht näher eingehenden Nachricht mir habe genügen lassen müssen.

---

*) Näheres über dieses, für den Bildungsgang des Tonmeisters wichtige Werk s. Ev. KG. Th. I. S. 443. 466 u. f.

Überschauen wir alle die angeführten Werke, die bedeutendsten unter denen, welche die Richtung auf das Alterthum verfolgten mit der wir uns beschäftigen, so liegt allerdings die Einwendung sehr nahe, daß dieselben doch nur einem beschränkten Kreise angehört hätten und ihm zugänglich gewesen seien, dem der Gelehrten und der Schule, kaum also eine allgemeinere Einwirkung ihnen beizumessen seyn werde. Wohlbegründet wie diese Einwendung auch scheinen mag so ist sie doch, wenn wir den damaligen Zustand der Tonkunst betrachten, nicht durchgreifend.

Die Kunst des Tonsetzers — denn diese allein, nicht die Gabe des Sängers einer einfachen Melodie, die man fast als bloßes Naturerzeugniß betrachtete, wurde damals dieses Namens werth geachtet — die Kunst des Tonsetzers bestand durch den Lauf des 15ten Jahrhunderts, wo sie erst eine namhafte Ausbildung gewann, bis hin fast gegen die Mitte des folgenden, in sinnreicher Zusammensetzung mehrer, oft sehr zahlreicher Stimmen zu einem volltönenden Ganzen. Der an sich richtige Grundsatz, daß an einem Kunstwerke das dieses Namens würdig seyn solle, jeder einzelne Theil vollkommen durchgebildet seyn müsse, daß dabei kein blos ausfüllender, für sich genommen aber bedeutungsloser Theil geduldet werden dürfe, wurde jedoch hier auf eine bedenkliche Spitze getrieben, wobei das Ganze über dem Einzelnen verloren ging. Diesem Grundsatze zufolge sollte jede einzelne der verwobenen Stimmen eine besondere Tonart regelrecht darstellen, deren eigene Modulationen, überhaupt ihr ganzes Gepräge erkennen lassen, wie die Vorschriften einer grüblerisch entwickelten Lehre es festgestellt hatten; was aber durch den Gesammtverein aller, den durch sie gebildeten klingenden Körper zu offenbaren sei, war in seltenen Fällen nur Gegenstand der Aufmerksamkeit des

Setzers. Seiner Benennung gemäß blieb er meist nur Compositor, Zusammenfügender, er entwickelte die von ihm verflochtenen einzelnen Stimmen aus den einzelnen Zeilen und Wendungen schon vorhandener, nicht durch ihn erst erfundener Singweisen geistlichen oder weltlichen Ursprungs, gesellte ihnen auch wohl diese Melodieen selbst in ihrer ursprünglichen Fassung, jedoch in einer Mittelstimme, wo sie, von höheren übertönt, in allen einzelnen Schritten ihres Fortganges dem Ohre nicht vernehmlich blieben. So befanden sich diese Melodieen zwar im Mittelpunkte des kunstreichen Gewebes, alles Einzelne bezog sich auf sie, allein man konnte sie dennoch nicht die Seele des Ganzen nennen, denn dazu hätten sie dem Sinne, zu dem dasselbe reden sollte, dem nach ihnen oft vergebens lauschenden, nur hie und da einzelner Glieder derselben sich bemächtigenden Ohre in dem Gesammtklange und durch ihn erst vollkommen deutlich und verklärt werden müssen, während bei diesem die Aufmerksamkeit des Künstlers nur dahin gerichtet blieb, jede dem Ohre mißfällige Reibung der sich durchkreuzenden Stimmen zu vermeiden, nicht aber die eine durch die andere, ihre Gesammtheit aber durch die gemeinsame Wurzel aller zu beleben.

Die Überzeugung, daß dahin das Bestreben des Tonmeisters gerichtet seyn müsse, dämmerte zwar bereits in der Seele der hervorragenden unter ihnen, und kündete sich an durch einzelne glückliche Züge, zu völliger Klarheit aber gelangte sie erst später; in der römischen Kirche durch Palestrina, Orlandus Lassus, J. Gabrieli und ihre Mitlebenden, in der evangelischen zumal durch Joh. Eccard und gleichzeitige Meister, die in harmonischer Entfaltung die tiefsinnige Kunst des Tonsatzes erst zu völliger Blüte zeitigten. Nun glaube ich nicht zu irren, wenn ich der Richtung auf melodisch-harmonische Betonung antiker Maaße einen wesentlichen Einfluß auf Vorberei-

tung dieser Blütezeit nachrühme. Die Aufgabe, die dem Tonsetzer dadurch gestellt wurde, richtete seine Thätigkeit zunächst auf das Ganze, und sodann erst auf das Einzelne. Durch jenes sollte dem Ohre der Rhythmus des Gedichtes in dem Fortschritte jeder einzelnen Zeile deutlich werden: daran knüpfte sich die Forderung, daß die Stimmen einander nicht durchkreuzen dürften, daß sie in Längen und Kürzen übereinstimmend, allezeit mit einander gehen müßten. In den Tönen sollte der Geist der Dichtung sich abspiegeln; ihre Senkung und Hebung hatte also den Worten sich anzuschließen, deren Bedeutung mehr oder minder hervorzuheben, worauf bei der herkömmlichen Setzweise so wenig Rücksicht genommen war, daß, da in den meisten Fällen jene kunstreichen Tongewebe allbekannten Theilen der kirchlichen Feier gesellt waren, den einzelnen Gesängen oft nur das beginnende Wort vorangestellt wurde und es den Sängern überlassen blieb, wohl oder übel, alles Folgende unter die ihnen vorgelegten Töne zu bringen, die von den Worten unabhängig, aus einer von dem Setzer frei gewählten fremden Melodie entwickelt waren. Jene Anforderungen, die nunmehr durch eine neue Aufgabe sich geltend machten, waren aber, dem Geiste der Zeit zufolge, nicht an eine einzelne, sondern an alle Stimmen gestellt; dadurch schon bedingte sich die eigenthümliche Ausgestaltung einer jeden, nur mit steter Rücksicht auf die Wirkung ihres Gesammtklanges. So war zunächst in der einfachsten und doch kunstreichen Behandlung der Weg gezeigt, auf dem auch die Lösung der höheren Aufgabe zu finden sei, deren Bedeutung damals in den edleren Geistern erst aufzudämmern begann, um später in hellem Glanze zu leuchten. Wie nun dazu, und wesentlicher noch, die Kirchenreinigung mitgewirkt habe, indem sie den Volksgesang in geistlichem Sinne in das Kunstgebiet erhob, und ihm die Würde kirchlichen Gesanges

verlieh, kann hier nur anzudeuten mir erlaubt seyn, um nicht zu weit von meiner Aufgabe mich zu entfernen. So viel ist gewiß: die das 16te Jahrhundert so eigenthümlich bezeichnenden Richtungen auf das klassische Alterthum und auf geistliche Erneuerung — so mannichfache Ausartungen diese letzte auch zur Folge hatte, wie sie in einer gewaltig erregten Zeit nicht ausbleiben konnten, so schnell auch jene erste in der einzelnen Verzweigung, die uns bisher beschäftigte, vor dem gewaltigen Kriegessturme des folgenden Jahrhunderts darniederlag — haben die edelsten Kräfte aufgerufen, um für die Kunst in jeder ihrer Ausstrahlungen eine neue Zeit herbeizuführen.

Die eben besprochene, der neueren Tonkunst durch nähere Berührung mit dem klassischen Alterthume gewordene Anregung war zunächst nur auf Deutschland beschränkt. Mit dem Ausgange des Jahrhunderts trat aber in Italien, das den Alten bisher vorzugsweise in den redenden Künsten und der Bildnerei in weitestem Umfange nachgetrachtet hatte, auch die Richtung auf deren Tonkunst hervor, ja in weit umfassenderem Sinne; man trachtete dahin, jene Art derselben wieder aufzufinden, die das antike Drama durchgängig begleitet, durch die es seine vorzüglichste Belebung erfahren habe, und in den Stand gesetzt worden sei, jene wunderwürdigen Wirkungen hervorzubringen, welche frühere Berichte übereinstimmend ihm nachrühmten. Freilich hatte man bereits in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts bei der Aufführung ernster Schauspiele die Mitwirkung der Tonkunst in Anspruch genommen; wenn uns aber berichtet wird, man habe 1545 die Egle des Giov. Battista Giraldi mit Musik des Antonio del Cornetto aufgeführt, Alfonso della Viola habe in den Jahren 1554, 1563, 1567 die seinige dem „sagrifizio" des Agostino Beccari, der Arethusa des Alberto Lollio, dem sfortu-

nato des Agostino Argenti gesellt, so haben wir dabei nicht an eine mit der gesammten Handlung verbundene, ja auch nur einzelne Theile derselben vor den übrigen hervorhebende musikalische Begleitung zu denken; es waren nur die Chorgesänge, mit denen man damals die Zwischenräume der einzelnen Handlungen ausfüllte und das Ganze beschloß, die von den genannten Meistern mehrstimmig gesetzt, und ganz in gleicher Art behandelt waren als die damals beliebten weltlichen Gesänge (Madrigali); eine neue tonkünstlerische Schöpfung war durch sie nicht gegeben. Nicht anders wird es mit den Chören zu Tasso's Aminta beschaffen gewesen seyn, der im Jahre 1573 am Hofe zu Ferrara, wahrscheinlich mit der Musik des damals dort weilenden sehr hochgeachteten Organisten Luzzasco aufgeführt wurde. Denn bleibt auch bei diesem Schäferspiele mit dem dritten Akte der Chor stetig auf der Bühne, so nimmt er doch durch den Chorführer nur redend, nicht singend, an der Handlung Theil, sein Gesang beschränkt sich auf die Zwischenräume der Akte, eben wie früherhin. Mannichfacher verflicht schon Guarini in seinem „getreuen Hirten" (pastor fido) die Chöre in die Handlung; denn neben dem herkömmlichen, der nach den einzelnen Akten allgemeine Betrachtungen hören läßt, die an die Schicksale der handelnden Personen sich knüpfen, treten auch während des Spieles vierfache Chöre auf, einander eigenthümlich gegenübergestellt: Nymphen, Hirten, Jäger, Priester, in denen dem Tonkünstler schon eine weitere und mehr dankbare Aufgabe gestellt war. Bei der Aufführung dieses Schäferspieles, die zum erstenmale am Hofe zu Turin bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs Carl Emanuel von Savoyen und der Infantin Catharina, Tochter Philipps II. von Spanien (am 6. Oct. 1585) mit königlicher Pracht stattfand, durch die Musik des eben genannten Luzzasco

geschmückt, hatte dieser, im Vereine mit dem Dichter, einen Versuch gemacht, Dichtkunst und Musik inniger als zuvor geschehen war zu verbinden. Die Heldin des Spieles, Amaryllis, erscheint in der zweiten Scene des dritten Aktes mit verbundenem Auge von ihren Gefährtinnen umschwärmt, in jenem bekannten Spiele, wo die auf solche Art Geblendete eine aus dem Kreise der sie Umgaukelnden haschen muß, damit diese an ihre Stelle trete. Jenes Spiel war nun in der Art angeordnet, daß der auf der Bühne erscheinende Chor nur aus Tänzerinnen bestand, die Singstimmen aber hinter derselben aufgestellt waren. Der Dichter*) hatte einem geschickten Tanzlehrer die Bewegungen angegeben, die bei jenem Spiele vorzukommen pflegen, in einer Zeichnung sodann veranschaulichen lassen, wie aus diesen ein scheinbar ungeordneter, allein dennoch kunstreicher, anmuthiger Tanz sich gestalten könne. Diesen Schritten und Bewegungen sich genau anschließend setzte Luzzasco die Musik zum Tanze, und unter diese erst legte der Dichter die Worte seines Chors. Es war ein Fortschritt zu inniger Verschmelzung der Dichtung und des Gesanges, ein merkwürdiger Fall, in welchem jene erste die selten vorkommende Aufgabe sich stellte, die Bedeutung der Melodieen dieses letzten auszusprechen; allein dasjenige was man suchte war damit nicht gefunden, die Art die gesammte Handlung zum Gesange zu erheben. Man vermochte nicht der bisherigen Art des Tonsatzes zu entsagen, von der man länger als zwei Jahrhunderte vorausgesetzt hatte, daß sie den rechten Kern aller Kunstübung auf dem Gebiete der Musik in sich schließe: der kunstreichen Verflechtung, oder doch eigenthümlichen Ausgestaltung mehrer, wenn auch einfach gleichen Schrittes mit einander fortgehender Stimmen; mit ihr

*) Vergl. Gabrieli II. S. 15, woher ich diese Beschreibung entnehme.

war man überzeugt endlich doch zum Ziele zu gelangen. In diesem Sinne hatte man bald nach der ersten Hälfte des Jahrhunderts musikalische Gespräche versucht, die nicht von einzelnen Stimmen, sondern von vollständigen Chören geführt wurden. Auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst, wo der Chor als Vertreter der Gemeine gelten konnte, war unter den Händen hervorragender Meister allerdings Großartiges dadurch zu leisten; hat doch ein ausgezeichneter Tonkünstler unserer Tage die warnende, strafende Stimme des Heilands an den in wilder Hast des Verfolgens dahinrasenden Saulus uns in einem Chore vernehmen lassen! Allein wie Seltsames, Wunderliches mußte hervorgehen, wenn diese Art der Behandlung auch auf Liebesgespräche, ja, komische Zänkereien angewendet wurde! So giebt uns der hochberühmte Orlandus Lassus eine solche Scene zwischen Pantalon und Zanni, seinem Diener. Dieser hat den Schlüssel des Weinkellers erwischt, sich dort eingeschlossen, den Zapfen des besten Fasses oder Schlauches ausgezogen und thut sich gütlich. Da ertönt plötzlich die Stimme des nach ihm rufenden Herrn, dem lüsternen Diener entgleitet der Zapfen vor Schreck, der edle Saft strömt auf den Boden, der Halbtrunkene versucht vergebens dem Strome zu wehren, und es giebt nun ein lächerliches Gespräch Beider, bis der Zapfen wieder gefunden ist; man denke, wie schwerfällig solches Eifern und Ängsten sich ausnehmen muß in dem Gegeneinandersingen zweier fünfstimmigen Chöre, die uns eine ganze Gemeine trunksüchtiger Diener und polternder Gebieter entgegenbringen! Ja, noch weiter ging Orazio Vecchi zu Modena, indem er mit einer ganzen Reihe ähnlicher Scenen in gleicher Form der Behandlung auftrat. Er wußte sich nicht wenig mit dieser seiner Erfindung, eine harmonische Comödie zu Stande gebracht zu haben, die er 1597 dem Drucke übergab unter

dem Namen Amfiparnasso, eine Benennung über deren Sinn er sich nicht näher ausspricht, wenn er nicht vielleicht damit gemeint hat, in seinem Drama Gedicht und Gesang in engem Verein zusammengeschlossen auf den Gipfel des Parnaß erhoben zu haben. Die handelnden Personen dieses Spieles singen in den Gesprächen die sie führen, einander durchaus in mehrstimmigen Chören an; daß eine scenische Darstellung hienach unmöglich blieb, leuchtet von selber ein, hätte auch der Urheber in seiner Vorrede und dem Prologe es nicht ausdrücklich gesagt. Er hat nur eine Reihe einzelner, wenn auch in Bezug zu einander stehender, doch nur lose zusammenhängender Scenen gegeben, weil, wie er bemerkte, es nicht zweckmäßig gewesen, in jedes Einzelne der Handlung einzugehen, damit das Gehör nicht ermüdet werde ehe das Ganze zu Ende sei, zumal da der Musik hier nicht die Ergötzung des Gesichtes zur Seite stehe; und indem er in dem Prologe die Anwesenden einladet, sich an dem Dargebotenen zu erfreuen, fügt er hinzu: wisset, daß dieses Spiel durch die Ohren, nicht aber die Augen in euer Inneres eingehen wird: darum seid nun still und höret, anstatt zu schauen. Nun hätten die Zuhörer sich wohl dabei zufrieden geben können, jeden der einzelnen Spieler durch einen Chor vertreten zu sehen; die gewählte Form an die man ohnedies gewöhnt war, erhielt durch die Stätigkeit ihres Gebrauches schon eine Art von Berechtigung. Allein es kommt in der Reihe dieser Scenen auch der Fall vor, daß ein Einzelner einer wirklichen Mehrheit gegenübergestellt wird. Francatrippa, der Diener des Pantalon der auf die Freite geht aber kein Geld hat, wird von seinem Herrn mit einem Juwel ausgesendet, um darauf bei den Juden zu borgen. Zum Unglück ist es aber Sabbath, und die Juden sind in der Synagoge versammelt, aus der ein wüstes, verworrenes Durcheinanderschreien

mehrer Stimmen hervorbringt, die sinnlose, barbarische Worte von lächerlichem Klange hören lassen, welche hebräische Gebete bedeuten sollen. Es entsteht nun ein Zank zwischen Francatrippa, der an die Schule klopfend gewaltsam eindringen will, und den Juden, die jedes Eingehen auf ein Geldgeschäft am Sabbath ablehnen. In dieser Scene, der es übrigens nicht an komischer Kraft fehlt, wird der übermüthige Diener eben wie die widerstrebende Gemeine in gleicher Art durch einen Chor vertreten. Über den inneren Widerspruch einer unter so verschiedenen Bedingungen ganz gleichmäßigen Behandlung konnte damals wohl nur die gereizte Lachlust für den Augenblick täuschen; lag er doch offenbar zu Tage.

Daß durch die herkömmliche Art des Tonsatzes das erstrebte Ziel nicht zu erreichen, ein durchhin nach Art der Alten gesungenes und scenisch aufführbares Drama nicht darzustellen sei, wurde bei denen, die demselben nachtrachteten, bald zur festen Überzeugung. Die Tonkunst der Alten sagten sie sich, habe diese Aufgabe gelös't; die neuere, mit aller Ausbildung deren sie sich rühme, könne nicht dahin gelangen; wie möge sie doch jener sich gleichstellen, die das Höchste geleistet, während sie dazu untüchtig sei. Das darauf gegründete Verwerfungsurtheil derselben wurde von ihren Freunden mit Lebhaftigket angefochten; es entbrannte mit Heftigkeit ein Streit über die Vorzüge der einen vor der andern, der nunmehr, seitdem Gogavino del Grave (1562) zu Venedig die Schriften des Aristoxenus, Ptolemäus und ein Bruchstück des Aristoteles in lateinischer Übertragung herausgegeben und die Tonlehre der Alten dadurch zugänglich gemacht hatte, mit bestimmterer Berufung auf dieselbe von deren Anhängern geführt werden konnte. Zarlino, Sängermeister an St. Marcus zu Venedig führte das Wort für die Tonkunst der Gegenwart, Vincenz Galilei, Vater des berühmten Astro-

nomen für die der Alten, beide mit Eifer, ja mit Bitterkeit, mit so größerer vielleicht als Dieser der Schüler Jenes in der Tonkunst und ihrer Wissenschaft gewesen war. Auf diesen Streit ist hier nicht näher einzugehen, nur die Kunstleistungen haben uns zu beschäftigen, die aus jenem Kampfe des Alten und des Neuen hervorgingen. Die ersten Keime derselben finden wir in einer Genossenschaft, die gegen das Ende des Jahrhunderts mit ihrer den Spuren der Alten nachgehenden Wirksamkeit hervortrat.

Ein Verein gelehrter und kunsterfahrener Alterthumsfreunde versammelte sich zu Florenz, wie es scheint bereits seit 1580, in dem Hause des Johann Bardi, Grafen von Vernio; Pier Strozzi, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini, Florentiner Edle; die Tonkünstler Giulio Caccini und Emilio del Cavaliere; seit 1592 wo Bardi an den Hof des Papstes Clemens VIII. (Aldobrandini) als maestro di camera berufen worden war, vereinigte sie Jacob Corsi in seinem Palaste, und hier trat auch Jacob Peri als Tonkünstler das erstemal unter ihnen auf, dessen bald näher zu gedenken seyn wird. Alle Glieder dieses Vereins theilten die Überzeugung Vincenz Galilei's, des Vorkämpfers für die Tonkunst der Alten in dem Streite, ob dieser, ob der modernen Musik die höhere Würde gebühre; alle waren durchdrungen von wachsendem Unbehagen an dem damaligen Zustande dieser letzten, durch die man nicht hoffen könne die wunderwürdigen Wirkungen hervorzubringen, welche der alten so allgemein nachgerühmt würden. Gelte doch bei den Alten die allgemeine Vorschrift, daß in der Musik die Rede das Erste sei, alsdann der Rhythmus, zuletzt erst der Ton in Betracht komme; auf wie verwerfliche Weise sei von den Neuern diese Ordnung verkehrt worden! der Ton habe die Oberherrschaft an sich gerissen; jene künstliche Verschränkung verschiede-

ner Tonweisen, Tonarten und Rhythmen, mit der man sich so viel wisse, lasse in dem Zusammentönenden die Herrschaft eines bestimmten dasselbe gestaltenden Rhythmus nicht länger walten, und zerstöre unwiederbringlich die Deutlichkeit, geschweige denn die Eindringlichkeit des gesungenen Wortes, das Erste, worauf alles ankomme. Was habe man aber dagegen eingetauscht? Die Fülle der Harmonie? schaffe diese doch nur dem Ohre Ergötzen, und lasse das Gemüth unberührt; nur bei unbedingter Herrschaft der Rede, die durch vollständige Vernehmbarkeit des gesungenen Wortes allein zu sichern sei, werde der Gesang seinen Weg zu dem Innern finden. Solle aber der Gesang auch der dichterischen Form erst volle Geltung und Würde verleihen, so vernichte er dieselbe, wie er jetzt geübt werde, er gefährde nicht allein den Inhalt der Dichtung, sondern auch die äußere Gestalt, durch welche sie erst wirksam in das Leben trete; die Kunst der Stimmenverschränkung, der Contrapunkt wie man sie nenne, zerfleische alle Poesie. In herben einseitigen Vorwürfen gleich diesen erging man sich bei den gemeinschaftlichen Zusammenkünften; denn einseitige waren sie, sofern sie eine damals schon in voller Blüte stehende Kunstrichtung unbedingt verwarfen, weil durch sie dasjenige allerdings nicht zu leisten war, wonach man strebte. Man blieb jedoch bei solchen Ergießungen nicht stehen, man legte auch thätig die Hand an das Werk. Das Walten des seit etwa einem halben Jahrhundert erst in Florenz begründeten Hofs der späteren Mediceer bot manche Gelegenheit dazu. Gewöhnlich bildete an den Hoffesten, bei Vermählungen, Empfange fremder Fürsten u. dergl. ein Schauspiel den Mittelpunkt, zwischen dessen einzelne Akte allegorische Spiele, oder einzelne Darstellungen aus griechischer Mythologie eingeschoben wurden, durch Musik begleitet: an diese knüpften die Glieder des Vereins

ihre ersten Versuche, der Tonkunst, die hier einer einzelnen Handlung sich geselle, eine Gestalt zu geben, die sie befähige auch mehren, zu einem vollständigen Drama vereinigten in jener vollen alten Würde sich anzuschließen, deren Bild sie im Innern trugen und es nach außen hin zu gestalten strebten. So sollte bei den Feierlichkeiten der Vermählung des Großherzogs Ferdinand Medici mit Christine von Lothringen (1589) als Zwischenspiel der Pilgerin (pellegrina) des Girolamo Bargagli, unter anderm auch der Kampf des Apoll mit dem Pythischen Drachen dargestellt werden. Das dazu gehörige Gedicht hatte Rinuccini, ein Glied des Bardischen Vereins übernommen, die Musik war Luca Marenzio, dem gepriesensten Madrigalisten der Zeit übertragen, von dem man Außerordentliches erwartete, während zwei andere Vereinsglieder, Giulio Caccini und Emilio del Cavaliere, mit dem Capellmeister des Großherzogs, Cristofano Malvezzi bei den übrigen Zwischenspielen beschäftigt waren. Rinuccini hatte in einer Erzählung des Julius Pollux gefunden, der Kampf des Apoll mit dem Drachen sei von den Alten in fünf verschiedenen Maaßen dargestellt worden; mit Hülfe Marenzio's hoffte er, wie von ihm berichtet wird, durch die neuere Kunst ein Ähnliches zu leisten, „obgleich durch die Länge und Zerstörung der Zeit die Möglichkeit geraubt werde, dergleichen ganz nach Weise der Alten zu thun.“ Seine Dichtung, die wir noch besitzen, stellte Chöre von Nymphen und Hirten, Bewohnern von Delos, gegenüber; schüchtern treten sie auf aus Furcht vor dem verheerenden Ungeheuer; zuerst in Wechselgesängen werden sie laut, dann vereinigen sie sich zu gemeinschaftlichem vollem Gesange, indem sie Zeus um Hülfe anflehen. Im Fortgange dieses Chors läßt ein Echo sich vernehmen, das die Endsylben der Zeilen seines Gesanges wiederholt und durch die Bedeutung dieses Nach-

halls die Hoffnung der Bedrängten erweckt. Diese richten nun Fragen an jene verheißende Stimme: es ist die des Sonnengottes, der ihnen die Erhörung ihrer Bitte und sich selber als ihren nahenden Retter verkündet, dann hervortritt, mit seinem Geschosse das Ungeheuer erlegt, die Geretteten tröstend anredet und von ihnen durch einen jubelnden Chor gefeiert wird. Wechselchöre und ein gemeinschaftlicher Bittgesang, zuletzt mit Wiederhall: der Gesang des rettenden Gottes und ein voller Chor zu seinem Preise: darin bestanden jene fünffachen Formen, in denen der Dichter den Alten nachgestrebt hatte, deren völlige Ausgestaltung er von dem Tonkünstler gewärtigte. Allein Marenzio, so großen Beifall seine Töne auch bei den Zeitgenossen fanden, befriedigte doch weder den Dichter noch die übrigen Glieder des Bardischen Vereins. Auch in seinem Werke verleugnete sich keineswegs die bisherige Art der Behandlung, wie es denn überhaupt schwer wird von einer gewohnten Darstellungsform sich zu trennen, am schwersten einem Künstler, der Ruf und Beifall eben durch sie erworben hat. Wir besitzen noch seine Musik der Chöre des gedachten Spieles welche 1591 gedruckt wurde, nicht aber die der Zwischenrede des rettenden Gottes. Irren würden wir jedoch, wenn wir daraus schließen wollten, diese sei nur gesprochen, nicht gesungen worden. Es wäre dadurch gegen die in dem Ganzen vorwaltende Form verstoßen, auch die Absicht nicht erreicht worden, eine dramatische Scene größeren Umfanges durchweg im Gesange darzustellen, wie denn darüber der umständliche Bericht von allen Festlichkeiten bei der Vermählung des Großherzogs Ferdinand des Ersten sich deutlich ausspricht. Eben so wenig dürfen wir voraussetzen, jene Rede sei schon in der Art behandelt gewesen wie es nachmals von Peri bei diesem zu einem vollständigen Drama erweiterten Spiele geschahe; denn sonst hätte jene spätere Behandlung

nicht den Namen einer neuen Erfindung verdient, und die zwischen Marenzio und Peri (1589 — 1594) liegenden Versuche anderer Glieder des Bardischen Kreises müßten als Rückschritte erscheinen, die wir bei dem Eifer mit dem die Sache betrieben wurde nicht voraussetzen dürfen. Vielmehr sind wir berechtigt anzunehmen, daß sowohl die einander antwortenden und vollen Chöre als die Worte Apolls an dieselben von Marenzio ohne Ausnahme in der damals beliebten Form mehrstimmiger Gesänge gesetzt, und nur durch das Gepräge das ihr Inhalt bedingte unterschieden waren; Chor- und Einzelgesang aber dadurch von einander sich sonderten, daß bei jenem alle Stimmen durch Sänger ausgeführt wurden, denen Instrumente mannichfachen Klanges sich anschlossen* — Posaunen, Flöten, Violen sind uns genannt; — bei diesem dagegen nur eine Stimme singend auftrat, alle übrigen aber nur durch Tonwerkzeuge vertreten wurden. Daß aber nur durch die Mittel des Vortrages, nicht innere eigenthümliche Ausgestaltung, das Eine in Gegensatz zu dem Andern trat, dem Wesen nach also immer nur das Bisherige gegeben wurde, höchstens mit etwas größerer Wärme des Ausdruckes; das war es, was von den Alterthumsfreunden — oder wollen wir sie Hellenisten nennen — mit der unerfreulichen Überzeugung erkannt wurde, daß man dem Ziele um keinen Schritt näher gelangt sei.

Bei den späteren Versuchen eines andern der Bardischen Genossen, Emilio del Cavaliere, das Angestrebte zu erreichen, dürfen wir nicht verweilen; es genügt zu wissen daß sie auf der bisherigen Bahn fortgingen, und daß ihrem Urheber nur der Ruhm gebührt, in seiner Composition zweier Dramen einer lucchesischen Dichterin Laura Guidiccioni: „der Satyr und die Verzweiflung Filens," zum erstenmale durchaus gesungene Schauspiele auf die Bühne gebracht zu haben (1590). Nicht lange nachher

trennte sich durch Bardi's Berufung nach Rom die Gesellschaft der Hellenisten, und erst als Jacob Corsi sie wieder bei sich vereinigt hatte, schritt man zu neuen Versuchen auf dem wiederbetretenen Wege. Rinuccini hatte in der Zwischenzeit sein Gedicht umgearbeitet, und es zu einem vollständigen Drama erweitert. Es begann mit dem Siege Apolls über den Drachen; nun ließ aber der Dichter den Sieger mit Übermuth dem Knaben Eros entgegentreten, ihn spöttisch fragen, weshalb er ein Geschoß trage, welches Wild, welches Ungethüm er auf seinem Wege zu erlegen meine? Der Geschmähte verheißt, ihn die Macht seiner Pfeile erfahren zu lassen, wenn auch nur die Hand eines Knaben sie führe, entzündet ihn mit unerwiederter Liebe gegen Daphne, die zuletzt in Lorbeer verwandelt ihm unwiederbringlich entzogen wird. Über musikalische Behandlung dieses Schauspiels, das nun Daphne geheißen wurde, gingen Rinuccini und Corsi zu Rathe mit dem schon genannten Genossen ihres Vereins, Jacob Peri, nach Florentiner Weise durch den Spitznamen Zazzerino (der Haarbuschige) bezeichnet; einem Tonkünstler der schon bei den Hochzeitfeierlichkeiten des Großherzogs Ferdinand als Sänger eines eigen erfundenen Liedes aufgetreten war. Dieser zuerst entsprach allen ihren Erwartungen. In der Vorrede seiner später gedruckten Eurydice äußert er sich umständlich über die Grundsätze die er bei der Behandlung beider Dramen befolgt habe. Zunächst habe er vorausgesetzt: die Griechen, die nach der Meinung Vieler ihre ganzen Tragödieen absangen, hätten dabei einer Betonung sich bedient die zwar über die gewöhnliche Rede hinausgegangen, nicht aber zu vollkommen ausgestaltetem Gesange geworden sei, der, gedehnter und gezogener, dem raschen Fortgange der Rede zu folgen nicht vermöge. Im Fortschritte der gehobenen Rede erscheine nun manches nach Tonverhältnissen Meßbare, Anderes, das der

Messung sich entziehe; jenes, wo bei raschem Wechsel der Gemüthsbewegungen das Betonen schärfer und nachdrücklicher hervortrete, dieses, wo die leidenschaftliche Erregung sich beruhige. In diesem letzten Falle habe die Grundstimme unbeweglich zu verharren, nur in jenem ersten sei ein Fortschreiten durch wechselnde Töne ihr vergönnt, wodurch neuen Zusammenklängen Raum gegeben werde; jedem Worte, jedem ihm zugetheilten Tone ohne Unterschied dergleichen zu gesellen wie bei vollstimmigen Gesängen, würde hier nicht thunlich seyn. „Wagen möchte ich nicht, fügt Peri bei, zu behaupten daß eben so der Vortrag bei den scenischen Darstellungen der Alten gewesen, und daß meine Behandlung ein treues Abbild derselben gebe; ich bin jedoch überzeugt, unsere Tonkunst könne nur eine solche Art des Gesanges uns gewähren, wenn wir unserer Rede uns genau anschließen wollen." Rinuccini's Daphne, nach diesen Grundsätzen musikalisch bearbeitet, wurde 1594 im Hause Jacob Corsi's mit großem Beifalle dargestellt, und nachmals öfter wiederholt; dadurch fand ihr Urheber sich veranlaßt, ein größeres Drama, Eurydice, für Peri zu dichten, das mit aller äußeren Pracht ausgestattet, von den angesehensten Gliedern des Großherzoglichen Hofes, welche die Ausführung der Hauptrollen sowohl als der Begleitung dabei übernommen hatten, am 6. Februar 1600 bei den Festen der Vermählung der Maria Medici (Schwester Ferdinands des Ersten) mit Heinrich dem Vierten von Frankreich zu Florenz aufgeführt wurde. Diesem ersten, schon auf achtbarer Höhe stehenden Versuche in jener neuen Weise der Behandlung des Gesanges, deren eigenthümlich Auszeichnendes Peri's Rechenschaft über dieselbe genügend darlegt, und die nun den Namen „stile rappresentativo oder recitativo" erhielt, folgten bald deren mehre an andern Fürstenhöfen Italiens, vor allem zu Venedig; mit Recht wird an dieses Werk

die Entstehung und der Fortgang der Oper geknüpft, die wir dem damals erwachten Bestreben verdanken, die glänzenden Zeiten griechischer Kunst auch für die Musik zu erneuern, mindestens die neuere durch sie zu erfrischen.

Es kann nicht die Rede davon seyn, dem musikalischen Drama in allen seinen späteren Abwandlungen hier nachzugehen. Leitete es seinen Ursprung her, wie gezeigt worden, aus dem Trachten nach der entsprechenden Darstellungsform für Lösung einer neuen Aufgabe, die aus der Richtung auf das Alterthum erwuchs, so bleibt nur zu prüfen, wie lange es dieser Richtung treu blieb, in welchem Verhältnisse deren Früchte zu der inneren Bedeutung der Aufgabe standen, welches die Ursachen waren, weshalb es wiederum von diesem Wege abwich, dann in anderem Sinne abermals zu ihm zurückkehrte, und wie mit dieser Rückkehr eine innere Erstarkung und Erfrischung der Kunst, der Beginn einer neuen Lebensentwicklung verbunden war. Dieses, wenn auch nur in flüchtigen Umrissen darzustellen wird der folgende Theil dieser Abhandlung versuchen.

Der deklamatorische Gesang, ein Mittleres zwischen dem blos gesprochenen Vortrage und dem zu völlig ausgestalteter Melodie gesteigerten, war für Peri das lange vergebens gesuchte neue Darstellungsmittel geworden, durch das er eine dramatische Dichtung als durchhin gesungene auf die Bühne zu bringen vermochte, ohne sie dem Inhalte und der Form nach zu gefährden. Die neue Gesangsart, wie er sie beschreibt, bedingte, ihrem Wesen zufolge, den Vortrag durch einen einzelnen Sänger, den die nur nothdürftige Begleitung eines Instrumentes zu unterstützen hatte; Chor- und Einzelgesang waren nunmehr nach inneren Bedingungen ihrer Darstellung geschieden. Wo der deklamatorische Vortrag eines solchen einzelnen Sängers stellenweise sich hob, wäre dessen Begleitung durch mehre, nach

bisheriger Weise selbständig ausgestaltete Stimmen zwar möglich gewesen; allein auch abgesehen von den Schwierigkeiten der Durchführung einer solchen, hielt man durch jeden Wechsel der Darstellungsart die Einheit des Vortrags für gefährdet. Diese war nur durch Stätigkeit der Begleitung zu erreichen, auf Instrumenten, denen bei ausreichender Tonkraft und genügendem Umfange, eine Fülle des Zusammenklanges zu Gebote stand wo der gehobene Vortrag sie erheischte; die schon durch einen Einzelnen gehandhabt werden konnten, der, vertraut mit dem Wesen der neuen Darstellungsweise, im Stande war, den Sänger im Tone zu erhalten, an geeigneter Stelle aber, sich ihm unterordnend, seinen Gesang zu voller Geltung zu bringen. Bei Aufführung der Eurydice finden wir von solchen Instrumenten das Clavier genannt, die Laute, eine große Zitter (chittarrone) und eine große Lyra, eine mit vielen Saiten bespannte Geigenart; Instrumente, ein jedes in der Art seiner Behandlung und der Farbe seines Tones unterschieden, wie geschnellte Metall- und gerissene oder gestrichene Darmsaiten sie hervorbringen; mit ihnen wurde bei der Begleitung gewechselt, jenachdem der Inhalt der Dichtung es erheischte. Diese Instrumente wurden jedoch hinter der Scene gespielt, denn sie sollten den Gesang nirgend überwältigen noch die vollkommne Vernehmlichkeit der Dichtung gefährden; dem ihnen näher stehenden Sänger sollten sie das Verbleiben im Tone erleichtern, dem in größerer Entfernung sie vernehmenden Zuhörer auch bei gedämpfter Kraft eine noch immer genügende Tonfülle entgegenbringen. Sie waren jedoch nicht die einzigen bei diesen Darstellungen angewendeten. Gleichzeitige Beschreibungen der für dieselben eingerichteten Räume, im Vereine mit den Vorschriften in den selten gewordenen Drucken dieser Tonwerke, belehren uns über deren Stellung und Gebrauch. Die Sitze der Zuschauer

erhoben sich in jenen Räumen im Halbkreise der Bühne gegenüber: ein erhöhter Theil dieser letzten (palco) war mit einem Vorhange bedeckt, und hier erschienen nach dessen Aufziehen die wechselnden Scenen, hier war die Stelle der singenden Hauptpersonen; eine nach beiden Seiten hin sich theilende Treppe führte von dort aus zu dem tieferen Theile herab (teatro) der von den Sitzen der Zuschauer im Halbkreise umschlossen, dem Tanze und Chorgesange bestimmt war. An jeder Seite der erhöhten Bühne befand sich ein Altan; der eine für vornehme Zuschauer, der andere für ein Chor von Saiten- und Blasinstrumenten, deren damals schon eine beträchtliche Anzahl verschiedenen Umfanges und Klanges in Gebrauch war, die zu dem Tanze und den vollen Chören spielten; von daher auch wurde der Anfang des Spieles statt der jetzt üblichen Ouvertüren durch dreifaches Trompetengeschmetter verkündet. — Erinnert diese Einrichtung der Bühne an vieles der griechischen Übereinstimmende, namentlich an die Orchestra, das Proscenium und Logeum, nur daß die Vorstellungen in ganz geschlossenen Räumen stattfanden, so gab auch die äußere Form des Gedichtes zu erkennen, daß sein Urheber die antike Tragödie zum Vorbilde genommen habe. Die Haupttheile von Rinuccini's Eurydice sind durch einen Chor von Hirten und Nymphen abgegrenzt, der die Bühne nicht verläßt, da ausgenommen, wo Orpheus in der Unterwelt vor den Göttern des Orkus steht, wo ein Chor unterirdischer Geister an die Stelle jenes frühern tritt. Bei den Chorgesängen lassen Strophe, Gegenstrophe und Abgesang sich unterscheiden: fünf- und dreistimmige Sätze, diese für einzelne, jene für alle Stimmen wechseln mit Gesängen eines Einzelnen. Auch wo ein solcher Wechsel nicht stattfindet, gestalten sich die der Regel nach in ungezwungenen iambischen Maaßen vorgetragenen Reden der Hauptpersonen, wenn die Leidenschaft sich steigert oder eine

Empfindung dauernd vorwaltet, zu einzelnen Strophen verschiedenen Baues, deren Vortrag dem Gesange in engerem Sinne sich nähert, so einfach liedhaft sie auch einhergehen, ohne etwa durch reichere Begleitung vor dem Übrigen ausgezeichnet zu seyn, oder gar an die viel später sich bildende Form der Arie zu erinnern. Von einer Nachahmung antiker Versmaaße in der Muttersprache ist aber nirgend die Rede, wie ich denn auch bei italienischen Meistern Betonungen von Gesängen des klassischen Alterthums eben so wenig gefunden habe, als von Gedichten späterer Poeten in alten Sprachen und Rhythmen, wie bei den Deutschen; so daß von daher also ein Einfluß auf die Tonkunst Italiens nicht statthaben konnte.

Einer der frühesten Nachfolger Peri's auf dem betretenen Wege war der geistreiche Cremoneser Claudio Monteverde, schon seit 1582 als schaffender Tonkünstler thätig, von 1607 bis 1613 im Dienste des Hofes zu Mantua, dann bis zu seinem Hinscheiden (1649) Sängermeister an St. Marcus zu Venedig. Darf ihm nachgerühmt werden, daß er mit stätem Hinblick auf die Alten fast jeden Keim gepflanzt habe, aus dem die Gestalt des neuen Schauspiels späterhin sich eigenthümlich entwickelte, ja, daß unter seinen Händen manchem derselben bereit seine Entfaltung zu Theil geworden sei, so war er doch nicht minder auch die Veranlassung, daß jene Entwicklung nicht länger auf dem bisherigen Wege fortschreiten konnte, und von dem Vorbilde der Alten sich trennend, einen neuen selbständig zu verfolgen gedrungen war, anderer hemmenden Einwirkungen für jetzt nicht zu gedenken, die ihm wohl unbewußt, mit durch ihn hervorgerufen waren.

Zwei seiner gesungenen Dramen — Opern wie wir sie gegenwärtig nennen würden, favole in musica wie er selber sie nennt — Orpheus und Ariadne, in den Jahren 1607 und 1608

vor dem Hofe von Mantua aufgeführt, erwarben ihm allgemeinen, ja, rauschenden Beifall. Die letzte war durch Rinuccini gedichtet, auch das Gedicht des Orpheus (von dem der Eurydice Peri's ganz verschieden) wird diesem zugeschrieben, obgleich weder der in Venedig erschienene Abdruck von Monteverde's Musik, noch ein gleichzeitiger Bericht über deren Aufführung ihn als den Dichter dieses Meisters nennt. Monteverde, darauf gestützt, daß die antike Tragödie unter Begleitung von Saitenspiel und Flötenklang abgesungen worden seyn solle, während Peri dem Dialoge seines Dichters doch nur Saiteninstrumente gesellt habe, führte in seinem Orpheus außer diesen noch zweierlei Arten tragbarer begleitender Orgeln ein, die hinter der Scene gespielt wurden: Flöten und Rohrwerke (organi di legno und regali) deren weicherer und schärferer Ton dem Inhalte des Vorgetragenen sich anschließen, und der Einförmigkeit des Vortrages größere Mannichfaltigkeit verleihen sollte. Auch dadurch suchte er diese zu erreichen, daß er jede Gelegenheit wahrnahm wo er die nur gesangähnliche Deklamation zu wirklich liedhaftem Gesange gestalten konnte. Diesen leitet er dann durch Vorspiele ein, unterbricht ihn durch Zwischenspiele, wie er denn auch an geeigneten Stellen längere Symphonieen ertönen läßt. Freilich vernehmen wir dabei nicht ein dem Gesange eigenthümlich gegenübergestelltes Instrumentenspiel im Sinne unserer Zeit; Vor- und Zwischenspiele der liedhaften Gesänge erscheinen nur als Vorandeutungen, als fortsetzender Nachhall des Gesanges, und jene Symphonieen ahmen auch nur mehrstimmige Gesänge nach; wo das Instrumentenspiel aber sich solchen vereint, schließt es, dem Umfange jedes einzelnen Tonwerkzeuges zufolge, sich nur an die einzelnen Singstimmen, ohne ihnen selbständig gegenüberzutreten. Doch begegnet uns in der Hauptscene des Drama im dritten Akte, wo Orpheus den Charon durch Gesang und

Saitenspiel besänftigt und zuletzt in Schlaf wiegt, der Versuch eines solchen bestimmteren Gegensatzes beider; zwei Geigen zuerst, dann zwei sogenannte stille Zinken (Cornettini) klingen in zierlichen Läufen nach Art eines Echo einander nach in den Ruhepunkten des Gesanges, dann werden diese durch eine Doppelharfe (Arpa doppia) mit allerhand Gekräusel ausgefüllt, das die über die Saiten schnell hingleitenden Finger hören lassen: zuletzt tönt gar, von dem Altane vor der Scene, aber gar leise (pian piano) eine vierstimmige Geigenbegleitung des Gesanges in lang gezogenen Tönen. Der unternehmende, begabte Tonmeister schritt mit mancherlei kühnen Neuerungen vor, weil er seiner Kunst, die um jene Zeit immer mehr nach selbständiger Ausbildung strebte, eine Stellung neben der Dichtung erobern und sie ihr nicht, wie die strengern unter den Alterthumsfreunden verlangten, unbedingt unterordnen wollte. In der Dichtung der Ariadne war ihm Rinuccini selbst entgegengekommen, hingerissen vielleicht durch seine neuen Leistungen, ihm zu noch mannichfaltigeren Gelegenheit darbietend. Erschien im Orpheus, der Eurydice des Peri darin übereinstimmend, noch ein stätig auf der Bühne verweilender Chor von Hirten, dessen Stelle nur in der Unterwelt ein zweiter von unterirdischen Geistern vorübergehend einnahm, so bietet die Ariadne schon mancherlei einander verdrängende Chöre: der Krieger des Theseus, der Hirten, der Fischer auf Naros, zuletzt der Begleiter des Bacchus, deren jeder auf eigenthümliche Weise auszustatten war. Der Klagegesang der verlassenen Ariadne, als sie von der Höhe eines Felsens dem flüchtigen Theseus nachschaut, wurde von den Zeitgenossen als unerreichtes Meisterwerk angestaunt; Diejenigen selbst, die mit der neuen Gesangsart sich nicht befreunden konnten, die eine vollständige, reiche, kunstvoll gegliederte Harmonie dabei vermißten, bewunderten ihn aufrichtig, und

für sie wurde er (1614) *) sechs Jahre später durch den Meister selbst zu einem Gesange für 5 Stimmen umgestaltet: fast 40 Jahre nach der ersten Aufführung richtete ihn Monteverde zu einem geistlichen Gesange ein, bei Herausgabe seiner selva morale e spirituale, indem er ihm lateinische Worte unterlegte, und zu seinen unveränderten Klängen einen Klagegesang der Mutter des Herrn unter dem Kreuze zu vernehmen gab. In der That war es ihm hier gelungen, in der ursprünglichen Gestalt dieses Monologs den Rhythmen seines Dichters volle Geltung zu gewähren, zugleich aber durch Anwendung aller Mittel seiner Kunst eine bis dahin nicht geahnte Kraft des Ausdruckes zu erreichen, so daß er auch diejenigen für sich gewann die seinen Neuerungen sonst abhold waren, wegen deren er viel und hart angefochten wurde. Sein strebsamer Geist schritt jedoch unaufhaltsam fort: ein späteres, in seiner Art ausgezeichnetes, aber seltsames Werk giebt davon Zeugniß.**) Obgleich bei seiner Entstehung der Meister, nach seinen eigenen Äußerungen, der Ansicht war den Spuren der Alten nachzugehen, so scheint es mir doch den Punkt zu bezeichnen, wo das musikalische Drama einen ganz selbständigen von jenen Spuren sich immer weiter entfernenden Weg betrat, auf dem wir es dann nicht ferner zu begleiten haben werden, bis es in viel späteren Tagen im Sinne und Geiste der antiken Reinheit und Hoheit sich wieder näherte.

Monteverde, in der Zwischenzeit nach Venedig berufen, hatte über die Aufgaben seiner Kunst und deren Lösung anhal-

*) Il sesto libro de' madrigali a 5 voci. In Venezia, MDCXIV. appresso Ricciardo Amadino.

**) Siehe das 8. Buch seiner Madrigale, unter dem Titel: Madrigali guerrieri ed amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodii fra i canti senza gesto etc. In Venezia appresso Alessandro Vincenti, 1638.

tend nachgedacht. Sie solle (sagt er in der Vorrede der Sammlung in der das bald zu beschreibende Werk sich befindet) die inneren Lagen des Gemüthes abspiegeln; deren gebe es dreierlei: die der leidenschaftlich-heftigen Aufregung, des Gleichmuthes, des Niedergedrücktseyns, das in Trauer, Bitte, Demuth ꝛc. sich kundgebe. Ihnen entspreche auch die Natur der menschlichen Stimme in ihren hohen, mittleren, tiefen Tönen; durch diese werde die Tonkunst befähigt, die Zustände der Erregtheit, der Ruhe, der weichen Rührung auszudrücken (il concitato, temperato e molle). Nun gewähre aber die Tonkunst der Neuern wohl Beispiele der letzten beiden Arten des Ausdruckes, nicht aber des ersten, der doch auch zu finden seyn müsse, wie ihn denn Plato im dritten Buche seines Staates beschreibe, wo er von der Nachahmung des Tones und Ausdruckes eines Tapfern rede, der in kriegerischem Handeln, oder irgend einer anderen gewaltsamen Thätigkeit begriffen sei. Auf ihn habe er demnach sein ganzes Streben gerichtet, und dabei in Erwägung gezogen daß die Alten für kriegerische, gewaltsam bewegte Tänze das rasche pyrrhychische Maaß angewendet, das langsame spondäische für ruhig-ernste. Da habe er nun die Viervierteluote ins Auge gefaßt: durch ein Instrument einmal angegeben, habe sie ihm einem Schritte des spondäischen Maaßes zu gleichen geschienen, in sechzehn einzelne Theile innerhalb gleicher Zeitdauer zerlegt, habe ihn gedeucht, die Bewegung einer zornigen, verachtungsvollen Rede darin wiederzufinden, wenn auch der Schritt der Rede nicht im Stande seyn könne der Schnelligkeit der durch Instrumente darstellbaren Töne nachzufolgen. Um nun einen Versuch von größerer Ausdehnung zu machen, habe er den göttlichen Tasso zur Hand genommen, jenen Dichter der mit voller Wahrheit und Angemessenheit auszudrücken wisse was er darstellen wolle, und hier habe er die Beschreibung des Kampfes zwischen Tancred und

Chlorinde gefunden, die ihm jede von jenen Arten des Ausdruckes dargeboten, kriegerische Bewegung, die sanfte Bitte der Todwunden und Sterbenden, die Kampfesruhe, ja die Ruhe des Todes. In dem hier von ihm ausgesprochenen Sinne wählte er nun die 51ste bis 68ste Stanze im 12. Gesange des befreiten Jerusalem als Gegenstand seines Tonwerkes, indem er nur die ersten Worte der beginnenden einer leisen Abänderung unterwarf, um diesen Theil des Gedichtes als ein für sich bestehendes Ganze abzulösen, auch wohl deshalb, um gleich zu Anfang beide Hauptpersonen mit Namen zu nennen. Mit diesem Werke ganz neuer Art überraschte er im Jahre 1624 eines Abends eine Gesellschaft, die in dem Palaste seines Gönners und Beschützers, Hieronymus Mocenigo, sich versammelt hatte. Nachdem einige mehrstimmige Madrigale ausgeführt worden, trat unerwartet ein einzelner Sänger auf, der den Dichter, oder wie der Abdruck des Werkes ihn nennt, den Text darstellte; ihm war der erzählende Theil der Dichtung anvertraut, mit dem er ohne weitere Einleitung sofort singend begann, zu den Tönen eines Flügels (clavicembano) den der Meister gespielt haben wird. Wenige Töne von 4 Geigeninstrumenten und einer großen Baßviole, in einiger Entfernung aufgestellt, damit sie den Gesang nicht verdunkelten und dennoch vollkommen vernehmbar blieben, verkündeten nun die Erscheinung Chlorindens die in voller Rüstung auftrat, wie sie schleicht

> rings um der Mauer Seiten
> und sucht ein andres Thor um einzugehn.

Ihr stürmt Tancred zu Rosse nach: sopra un cavallo mariano sagt die Beschreibung, worunter wohl die schnell vorübergehende Erscheinung eines täuschend nachgebildeten, durch irgend eine Vorrichtung in Bewegung gesetzten Rosses zu verstehen ist, dessen flüchtiges, unerwartetes Erscheinen die Zuschauer in Verwun-

derung setzte, und das dann nicht wiederkehrte, da Tancred den ungleichen Kampf verschmähte. Chlorinde fragt den sie ereilenden Krieger:

Was hoffst du zu erwerben,
was bringst du mir?

„Krieg, spricht er, und Verderben!“ lautet die Schlußzeile der Stanze, und Frage wie Entgegnung werden, gleich allem, den beiden sichtlich vor Augen gestellten Kämpfern in den Mund Gelegten, hier und in der Folge von ihnen selber gesungen; nur die für die Erzählung nothwendigen Verbindungsworte wie: „spricht er, entgegnet sie,“ läßt der gegen die Zuhörer gewendete Text dazwischen hören, der Vertreter des Dichters, von dessen goldenen Worten nichts verloren gehen soll. Gleichen Schrittes gehen nun Erzählung, Gespräch, Darstellung neben einander hin: denn wenn der Text den Fortgang des entbrennenden Kampfes beschreibt, mit den Worten des Dichters:

Die Klinge fällt mit ganzer Schwer' und Größe
Hellklirrend auf den Stahl, die Sohle ruht;
Fest bleibt der Fuß, die Hand in steter Schwingung ꝛc.

und weiterhin:

Dreimal umfaßt in seines Armes Ringen
der Held die Jungfrau, und mit gleicher Kraft
Reißt sie sich dreimal los aus diesen Schlingen,
die Feindeshaß, nicht Liebessehnen schafft ꝛc.

da wird dieses von den Streitern der Versammlung unmittelbar entgegengebracht, eben wie das endliche Erliegen Chlorindens, die von Tancred ihr gespendete Taufe, ihr Verscheiden in Himmelsahnung:

„Der Himmel thut sich auf, ich geh in Frieden!“

Zu diesem Allem aber bilden die schon genannten Instrumente noch den belebtesten Hintergrund; was der Dichter in der anschaulichsten Erzählung verkündet, was dem Auge sichtlich

dargestellt wird, das bringen auch sie zur Anschauung durch die ihnen zu Gebote stehenden Mittel: das ungestüme, beschleunigte Heranstürmen des Rosses, die mächtigen Schwerthiebe, das Umfassen, Entringen, Entschlüpfen; sie rasen in Doppelläufen gegen einander hinauf und hinab, ihr Anstürmen wird zu gewaltigem, bis zu höchster Stärke gesteigertem Rauschen, die Hand reißt über die Saiten hin, statt des Bogens sich zu bedienen: dann wiederum lassen ihre anschwellenden und verhallenden Töne die schweren Seufzer der todwunden Jungfrau vernehmen, sie entsenden zuletzt auf zart und leise ausgehauchten Zusammenklängen ihre Seele gen Himmel. Hier begegnet uns der erste Versuch einer dem Gesange selbständig zur Seite gestellten Instrumentalbegleitung die mit ihren eigenen Mitteln neben ihm wirkt, und in diesem Sinne von ihm vollständig gelös't erscheint, indem sie sich ihm gesellt. Trotz der seltsamen Mischung des erzählenden und darstellenden Vortrags, ja der unmittelbaren sinnlichen Darstellung neben der mittelbaren durch eine andere Kunst, dürfen wir dem Tonschöpfer glauben, daß dieses Werk ganz neuer Art einen gewaltigen Eindruck geübt habe auf die Anwesenden denen es unerwartet entgegentrat, einen Eindruck, der alle Kritik verstummen ließ. Aber seine Mühe war auch nicht geringe, den Instrumentenspielern seine Absicht deutlich zu machen: es kam ihnen zu Anfange wunderlich und belachenswerth vor, zumal Dem der die Grundstimme auszuführen hatte, sechzehnmal schnell nach einander auf einer Saite hin und her zu streichen, sie gaben also den Ton nur einmal mit Kraft an, „und dadurch (sagt Monteverde) ließen sie statt des Pyrrhychius den Spondäus hören, und vereitelten den erstrebten Ausdruck. Dieses merkwürdige Werk, an welchem die Geschichtschreiber des musikalischen Drama bisher vorübergegangen sind ohne seiner nur zu gedenken, und bald diesem, bald jenem italischen

Meister die Erfindung selbständigen Instrumentenspieles zu Begleitung leidenschaftlicher Scenen zugeschrieben haben, nimmt unbezweifelt für Monteverde die Ehre derselben in Anspruch, es bezeichnet aber zugleich den Punkt wo der Anschluß an das Alterthum, so ernstlich man auch auf dessen Berichte und Vorschriften bei dem Mangel unmittelbarer Vorbilder zurückging, dem Wesen nach sich lösen mußte. Nicht durch die den Grundsätzen der Alten widerstrebende seltsame Vermischung des Epischen und Dramatischen, der vorgetragenen Erzählung und der leibhaften Darstellung; denn darin hat, so viel ich finden konnte, das Werk keine Nachfolge angeregt, und will man etwa an den ähnlich angeordneten Vortrag der Leidensgeschichte während der Charwoche in der katholischen Kirche erinnern, der sich theilweise in die evangelische fortgepflanzt hat, und an den bedeutende Tonwerke späterer Zeit sich lehnen, so ist zu entgegnen, daß dieser, viel älteren Ursprunges, vielleicht auf die von dem Meister hier gewählte Darstellungsform eingewirkt haben kann, daß er auf einem ganz andern Gebiete liegt, auch eine leibhafte Darstellung ausschließt, hier also nicht in Bezug genommen werden darf. Es war der ganz entschiedene Widerspruch in den man getreten war gegen die, von den Hellenisten, unter deren Händen das musikalische Drama hervorging, mit Eifer vertheidigten Grundsätze, der Kunde davon gab, auf einem wie abweichenden Wege man nunmehr fortgehe. Jene hatten darauf gedrungen, daß nach der Alten Vorschrift der Rede die erste, dem Rhythmus die zweite, dem Tone erst die letzte Stelle angewiesen werde in der Musik: jetzt hatte dieser letzte, durch den Rhythmus seine Macht erhöhend, selbständig n e b e n die Rede sich gestellt, und seine künftige, diese zuletzt überwältigende Kraft ahnen lassen. Die Alterthumsfreunde hatten die vollkommenste Vernehmlichkeit des Dichterwortes im Gesange gefordert: jetzt stand ihm

eine mächtige Tonwelt zur Seite, und es war sehr zu bezweifeln ob es im Stande gewesen wäre sich neben derselben geltend zu machen, hätte es hier nicht den Hörern eine allbekannte, allverehrte Dichtung entgegengebracht, hätte ihm eine leibhafte Darstellung nicht zur Seite gestanden. Endlich hatte man dringend geheischt die Behandlung des Tonmeisters solle die Form der Dichtung nicht zerstören, sie vielmehr in höherem Sinne zu vollkommner Geltung bringen. Sehen wir nun auch ab von der Vermischung des Epischen und Dramatischen, der höheren, allgemeineren Formen, so war doch hier selbst die äußere Fassung des Gedichts, die achtzeilige Stanze, vollkommen aufgelös't, eine neue, tonkünstlerische Darstellungsform war an die Stelle der dichterischen getreten. Mit dem Augenblicke wo die Tonkünstler sich dieser Form für das musikalische Drama bemächtigten, war ihrem Streben eine ganz andere Richtung gegeben als die bisher beobachtete; sie konnten sich nicht länger rühmen, wie es nun auch nicht ferner geschahe, den Spuren der Alten nachzugehen. Nicht überflüssig ist es, noch zu bemerken, daß das nunmehr angebahnte neue Verhältniß der Instrumentalbegleitung zu dem dramatischen Gesange auch eine abweichende Einrichtung der Bühne zur nothwendigen Folge hatte, wodurch diese aufhörte der antiken zu gleichen. Eine Begleitung gleich der beschriebenen konnte nicht mehr hinter der Scene ausgeführt werden, wo man sie wenig vernommen hätte, was sie bei ihrer selbständigen Bedeutung doch beanspruchen durfte: sie konnte nicht auf dem neben der Bühne angebrachten Altane, in gleicher Höhe mit dem Sänger, ja, in größerer Nähe des Hörers, ihren Platz finden, denn so hätte sie jenen überwältigen müssen, was man zu vermeiden wünschen mußte. Es blieb also nur übrig, ihr den Platz an der untern Stelle der Bühne, der Orchestra der Alten, einzuräumen, wo der auf der höheren

stehende Sänger sie zu beherrschen vermochte. Dahin mußten also nun auch Chorgesang und Tanz verwiesen und es mußte, um den angemessenen Raum für sie zu gewinnen, diesem Theile der Bühne größere Tiefe gegeben werden, wodurch zugleich die Veranlassung erwuchs eine größere Pracht bei den Darstellungen zu entwickeln, und danach die Aufgaben derselben einzurichten. An dieser Unterordnung zu Gunsten eines ganz äußerlichen, dem Wesen des musikalischen Drama völlig fremden Zweckes, hat dasselbe von nun an gekrankt, wie nicht minder an den Folgen einer früher bereits angebahnten, nun aber allmählig mit Übermacht hervortretenden Richtung: des wachsenden Gefallens an dem Virtuosenthum, namentlich an Kehlfertigkeit der Sänger, daß im Fortgange des Jahrhunderts kaum eine Spur mehr von Demjenigen erkennbar blieb, wohin die ersten Gründer des neuen Schauspieles getrachtet hatten. Daß es so gekommen, wird Niemand befremden können. Zunächst war das Verhältniß der antiken Tragödie zu ihren Zeitgenossen von Anbeginn schon ein so ganz anderes, als das der modernen Oper die man ihr zur Seite zu stellen gedachte, den Mitlebenden gegenüber. Die Aufgaben jener: die Darstellung der Schicksale, des Untergangs alter heimischer Heldengeschlechter, boten ein mächtiges, vaterländisches wie religiöses Interesse: die griechische Mythe aus der auch das moderne Schauspiel schöpfte, entbehrte für die Mitlebenden die es schufen, eines gleichen, tiefgehenden Zuges, sie bot ihnen kaum mehr als ein unterhaltendes, zu glänzenden Bildern Anlaß gebendes Märchen; die Schicksale Liebender waren es vor Allem, die von daher sie anzogen, wie schon die ersten Aufgaben zeigen die man aus ihr schöpfte, Daphne, Eurydice, Ariadne. Rinuccini wußte dieselben in schönen, wohlklingenden Versen zu besingen; um diese Verse zu voller Geltung zu bringen wurde aber eine Ernüchterung, eine e d l e V e r-

achtung des Gesanges, wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt, erheischt, die nachdem der Reiz der Neuheit erschöpft war, bei einem verweichlichten Geschlechte kaum dauernden Anklang finden konnte, um so weniger, als eben damals die Kehlfertigkeit der Sänger einen hohen Grad der Ausbildung erreicht, man auch bei älteren mit Musik geschmückten Darstellungen vorzugsweise daran sich ergötzt hatte. Das neue Schauspiel trat zuerst hervor an dem Hofe eines neuen italienischen Fürstengeschlechtes, das durch Pracht und Glanz den ältern sich ebenbürtig zu zeigen strebte, das, wie es früher bereits mit einem der mächtigsten europäischen Herrscher in Blutsverwandtschaft getreten, nun abermals ein ähnliches Band zu schließen im Begriffe war, dessen Feier zu schmücken die angeblich erneuerte Tragödie die Bestimmung hatte; wie vielfache Veranlassung war vorhanden, in jenen beiden Richtungen, wie eben die eine vor der andern, oder mit ihr im Vereine geltend zu machen war: in der wachsenden Entfaltung glänzenden Bühnenprunkes, in der Zulassung der Virtuosenkünste, denen die Vervollkommnung des durch die neue Vortragsweise hervorgegangenen Einzelgesanges erst vollen Raum gewährte, — ja, zuletzt nun auch in der durch Monteverde zur Anschauung gebrachten Macht der Instrumentalbegleitung, — das neue Schauspiel mit einem Reize auszustatten der es zuletzt dem Verfalle entgegenführen, mindestens seinem ersten Ursprunge völlig entfremden mußte! Hätte es sich nicht wieder erhoben, und dadurch eben, daß es zu dieser Quelle zurückkehrte, in neuem Geiste und Sinne an ihr sich erfrischte, so müßte diese Darstellung hier zu Ende seyn, und wir würden sie mit einem trüben Ergebnisse zu beschließen haben. Freilich folgen nun Zeiten der Entartung, dann einer zwar einseitig glänzenden Kunstentwicklung, aus der jedoch kein Kunstganzes, wenn auch ein Reichthum feineren Sinnenreizes hervorging. Wir eilen

hinweg über dieselben, einen flüchtigen Blick jedoch müssen wir ihnen gönnen, um eine Anschauung der Verhältnisse zu gewinnen unter denen die Wiedererhebung und Erneuerung erfolgte. Es waren zwei Deutsche, von welchen sie angebahnt wurde, durch beide aus der Fremde her, wo sie schufen und wirkten. Zunächst nach Deutschland haben wir uns nun zu wenden, und zu prüfen, ob eine belebende Einwirkung des Alterthums (nächst der, schon zuvor betrachteten früheren) auch nur als mittelbare Folge der um den Anfang des 17ten Jahrhunderts in Italien hervorgegangenen neuen Kunstrichtung dort wahrnehmbar sei.

Die früheste Spur eines in Deutschland im 17ten Jahrhunderte aufgeführten durchaus gesungenen Drama finden wir in der Nachricht, daß am 1. April 1627 die Daphne Rinuccini's in Martin Opitz' Übersetzung und mit Musik des berühmten Heinrich Schütz zu Torgau am churfürstlich sächsischen Hofe aufgeführt sei, bei Gelegenheit der Vermählung Sophie Eleonorens, ältesten Tochter des Churfürsten Johann Georg des Ersten mit Georg dem Zweiten, Landgrafen von Hessen-Darmstadt. So Vieles und Ausführliches aber auch gleichzeitige Chronisten von den damals stattgefundenen Wolfsjagden, Ringelrennen, Armbrustschießen rc. erzählen, so schweigen sie doch von dieser Aufführung die ganz spurlos vorübergegangen zu seyn scheint, neben jenen ritterlichen Ergötzungen. Die folgenden Jahre, die schwersten des dreißigjährigen Krieges, deren Druck namentlich auch Sachsen auf das härteste empfand, hinderten jedes Wiederanknüpfen an jene einzeln stehende Vorstellung; nur das Gedicht ist unter den Opitzschen erhalten geblieben, von der Musik hat keine Spur sich wieder auffinden lassen, sie scheint selbst nicht gedruckt worden zu seyn. Nach dem Frieden, als die Fürsten ihre Capellen wieder einrichteten, beriefen sie meist Italiener, namentlich der sächsische, bayerische und kaiserliche

Hof; durch diese ging dann auch das musikalische Drama in der Gestalt die es in der Zwischenzeit gewonnen hatte, nach Deutschland über. Wenige Beispiele werden zeigen, wie es damals fast ganz in prunkende Schaustellungen versunken gewesen, die theils zum widrigsten Zerrbilde ausgeartet waren, theils dem Schrankenlosen, Undarstellbaren das die Dichter ihnen anmutheten, irgendwie Gestalt zu verleihen bemüht seyn mußten.

In den Jahren 1666, 1673, 1678, bei Gelegenheit der ersten beiden Vermählungen Kaiser Leopolds des Ersten, und der Geburt seines Nachfolgers, Joseph I., wurden drei Opern zu Wien aufgeführt: der goldene Apfel, das ewige Feuer der Vestalinnen, und die triumphirende lateinische Monarchie, die erste mit Musik von Mark Anton Cesti, die beiden letzten von Antonio Draghi. Bezeichnend ist es nun schon, daß nicht, wie früherhin, diese M u s i k e n im Drucke erschienen, obgleich der Urheber der letzten beiden Dramen sie „ein Wunder von Tönen" nennt, „einen Ausbund von Melodieen, ein Paradies für das Gehör", sondern nur die ganz werthlosen Machwerke der sonst völlig unbekannten Dichter, Franz Sbarra und Nicolo Minati, jedoch mit ausführlicher Beschreibung alles dabei vorgekommenen, abenteuerlichen Gepränges, Abbildungen aller Anzüge und jeder Bühnenverzierung, damit Männiglich an der Hoffnung des zu Schauenden, oder Erinnerung des Geschauten sich letzen könne. Diese Schaustellungen verdankte man bei jedem jener drei Dramen dem (später zum Freiherrn erhobenen) Ludwig B u r n a c i n i, der den Theatermaler, Maschinisten und Erfinder der Anzüge in seiner Person vereinigte. Der Bericht über einen Theil seiner Leistungen bei dem „g o l d e n e n A p f e l" wird des näheren Eingehens auf die andern beiden Spiele uns überheben und die vollkommenste Überzeugung gewähren, wie weit man damals von der Richtung auf das Alterthum abgewichen war,

mochte immerhin die Grundlage des Spieles der griechischen Mythe entlehnt seyn. Denn diese ist die bekannte Fabel des Streites der drei Göttinnen um den Preis der Schönheit, den goldenen Apfel, das Urtheil des Paris und dessen Folgen, die nun lediglich eine Erfindung des modernen Dichters sind. Venus hat den Preis gewonnen, und unter dem Schutze des Kriegsgottes das Kleinod sicher in dessen Burg niedergelegt; gegen diese rennen nun die andern Göttinnen an, um es ihr zu entreißen. Pallas führt Cecrops, König von Athen, mit seinen Schaaren und den Amazonen in den Streit: für Juno kämpfen die Geister der Luft und des Feuers. Endlich zerhaut der Donnergott aus höchster Machtvollkommenheit den Knoten. Sein Blitz zerschmettert den hohen Thurm der Mavorsburg, aus dessen Trümmern holt sein Adler den goldenen Apfel hervor. Vergebens versuchen Pallas und Juno ihm die Beute abzuschmeicheln, die Klage der Liebesgöttin, daß der gerechte Preis ihr gewaltsam entzogen sei, bleibt von ihm unbeachtet: sein unwiderruflicher Spruch lautet: keine der drei Göttinnen werde den Apfel erhalten, sondern eine gefeierte Heldin, die Alles in sich vereinige, was jede einzelne derselben ziere: wie sich von selbst versteht, keine andere als die junge Kaiserin, wo nun auch jede der drei Nebenbuhlerinnen der Entscheidung willig beistimmt, weil sie in diesem erhabenen Bilde nur ihr eigenes Selbst abgespiegelt erblickt. Dieser in wenige Zeilen zusammengefaßte Inhalt des Drama ist nun zu fünf Handlungen ausgesponnen, in deren erster, dritter und vierter die Scene fünfmal verändert wurde, viermal in der zweiten, dreimal in der letzten, zweiundzwanzigmal in Allem. Der mithandelnden und singenden Personen waren siebenundvierzig, die Chöre vierfach, und zwölffach die sogenannten comparse, mannichfach gekleidete und gerüstete Schaaren, die entweder selbständig auftraten, oder

im Gefolge der Hauptpersonen. Seestürme, Gefechte mit Schwert und Lanze, zu Fuß und zu Roß, Belagerungen, bei denen Elephanten mit Thürmen erschienen, wechselten rasch mit einander, ohne dem Zuschauer Zeit zur Besinnung zu vergönnen. Die sorgfältig und ausführlich gearbeiteten Abbildungen gewähren eine Anschauung der ausbündigen Erfindungen des Festordners, Baron Burnacini. So erscheint gleich beim Beginne des Spiels Pluto's königlicher Sitz im Orkus: er ist von einem Flammenmeere umgeben, dessen Dampf in der Höhe zu einer Decke sich zusammenwölbt. Aus den Schlangenleibern zweier, auch wohl dreier Ungethüme flechten sich Säulen zusammen; sie ruhen auf teuflischen Mißgestalten, und diese wiederum auf Häuptern höllischer Ungeheuer. Ähnliche Säulen stehen in der Mitte dem Throne der Beherrscher der Unterwelt zur Seite; Schlangengewinde umflechten sein Fußgestell, zwei Ungethüme mit Löwenklauen und Schweifen die in der Mitte sich vereinigen bilden die Sessel, Schlangen ringeln sich zu einem Höllenrachen empor, der als Baldachin in der Höhe schwebt. Geflechte von Kröten und anderem widrigem Gethier vertreten die Stelle der Blumengewinde, von der Höhe der beiden Seitensäulen grinzen uns die scheußlichsten Fratzen an. Es sind Geharnischte, aber sie tragen die Panzer mißgestalteter Seekrebse und reiten auf gespenstisch-abgeschmackten Gebilden; einer derselben, dessen Füße menschlich gestaltet sind, streckt neben ihnen noch vier ekelhafte Krebsfüße und zwei Scheeren in die Luft, lehnt sein halb menschlich, halb wespen- und käferhaft gebildetes, durch fühlfädenähnliche Federbüsche geschmücktes Haupt wie trunken zurück, und hält in dem weitgeöffneten Rachen von der einen Scheere gestützt, eine brennende Tabakspfeife. Pluto's Tracht gleicht — mit Ausnahme seiner ungarischen Stiefel — derjenigen, mit der wir ihn auf besseren mythologischen Bildern des 16ten Jahr-

hunderts dargestellt finden; Proserpina dagegen ist in die Hoftracht des 17ten Jahrhunderts gekleidet, in ihrem langen, perückenhaft gelockten Haupthaare trägt sie einen Busch von Straußenfedern, eine Schnur von Diamanten schmückt ihren Hals. Furien und Dämonen harren des Winkes ihrer Gebieter. Jene sind schlanke, zum Tanze leicht geschürzte, zierlich gekleidete Mädchen mit Perlenschnüren um den Hals, aber spitze, lange, aufrecht stehende, rauhe Ohren, zu Krallen sich spaltende Füße, hängende, spitz zulaufende Brüste bekunden ihre höllische Abkunft: als ihre Cavaliere stehen stiergeschweift, ebergerüsselt, fledermausbeschwingt, die Dämonen ihnen gegenüber. Dieser Anblick scheint die junge Kaiserin, die durch das Spiel verherrlicht werden sollte, eine am Hofe ihres Vaters in Spanien strenge und fromm erzogene Prinzessin, mit Entsetzen erfüllt, und das ganze Schauspiel ihr vergällt zu haben, indem er die gewohnten Verhältnisse des Prunkzimmers, des Hofstaates, des ernsten Glanzes ihr zu höllischen Schreckbildern verzerrte. „Sie ließ öfters einen Nährahmen mit in die opern bringen (erzählt Wagner, der Geschichtschreiber ihres Gemahls), daran sie während derselben so fleißig arbeitete, daß sie auch nicht einmal ein Auge auf das theatrum geworfen, also daß es schiene, als wenn sie blos den Kaiser zu begleiten mit hinein gegangen wäre." — In eine ganz entgegengesetzte Region führt uns eine spätere Scene, deren Abbildung wir leider vermissen. Wir befinden uns im weiten Himmelsraume, die Milchstraße ist sichtbar und die Sphäre des Feuers. Auf ihrem Sterne erscheint Venus, auf einem Feuerwagen Cupido. Venus zu Liebe hat Neptun einen Sturm beschwichtigt, den Juno erregte um den Räuber Paris zu verderben; dafür ist Amphitrite ihm als Lohn verheißen, und Cupido hat sich eben Flammen aus der Feuersphäre geholt, die Nymphe damit für ihren alternden Anbeter zu entzünden. Nun rollt Juno

auf dem Wagen Arkturs die Milchstraße daher; den Hohn der Venus kann sie nicht ertragen, den Zorn gegen den Meeresgott nicht länger bemeistern; sie ruft das Feuer zu Hülfe, das auf einem mit zwei großen Salamandern bespannten Wagen erscheint, und von ihr den Befehl empfängt, das Meer ganz auszutrocknen, also, daß Neptun machtlos auf dem Sande sitzen bleibe. Ein so schrankenloses Gebot weiß das Feuer nicht auszuführen, es entschuldigt sich damit, daß kein Element seine Sphäre verlassen dürfe, wird deshalb hart angelassen, und tröstet sich zuletzt mit der Bemerkung: „heißt doch heut zu Tage Jeder ein Dummkopf, der den thörichten Launen der Mächtigen sich nicht fügt; ach, böses Jahrhundert!" — Wir thun diesen Erfindungen eine zu große Ehre an, wenn wir sie fantastische nennen, sie geben vielmehr Zeugniß von einer völligen Erschlaffung der Fantasie die sich in das Grenzenlose und Aberwitzige verirrt. — Nicht anders war es beschaffen mit den musikalischen Dramen die an andern Fürstenhöfen auf die Bühne gebracht wurden. Im Jahre 1662 berief der Hof zu München bei der Geburt Maximilian Emanuels, Enkels des ersten bayerischen Churfürsten, den Cavaliere Peter Paul Bissari, um dieses frohe Ereigniß durch drei Opern zu verherrlichen. Er dichtete die gekrönte Phädra, die gerechtfertigte Antiopa, die rachsüchtige Medea, und setzte sie in Scene. Die folgende sollte immer die vorangegangne an Bühnenprunk übertreffen, die dritte also das bisher Gesehene in großartigster Weise überbieten; sie sollte ein Feuerdrama seyn, wie ihr Urheber sie nennt. „Die Vorsicht, die man in diesem Lande gegen Feuer anwendet (sagt er in seiner Vorrede) und die Gefahren desselben haben in München bisher ein Feuerdrama noch nicht erlaubt;" er also war gekommen, die unersättliche Schaulust auch auf der Bühne durch Feuerwerkskünste zu befriedigen, diese Erfindung seines Vater-

landes nach Deutschland zu verpflanzen. Medea ließ aber in seiner Dichtung keinesweges an der Rache gegen Kreusa und Jason sich genügen; er brachte vielmehr, wohl oder übel, die griechische Mythe überall mit ihr in Verbindung, wo ihm verzehrende oder rächende Flammen von derselben geboten wurden, oder doch hätten gewährt werden können, und so ließ er den Himmelssturm der Titanen und ihre Zerschmetterung durch Jupiters Blitz, den Sturz des Phaeton bei dem die Erde in Flammen geräth, die lodernde Wuth der Gluten des Orkus gegen Orpheus der wider das Gebot des Herrschers der Unterwelt durch Zurückschauen sündigte, und den Medea als Argonauten grimmig haßt, an den Zuschauern vorübergehen, und ergötzte sie daneben durch ein affenhaftes Ungeheuer, Sabaris, das als höllischer Diener die Befehle der Zauberin ausführt, und doch in possenhafter Furcht vor dem Unheil sich entsetzt, das unter seinen Händen hervorgeht. — Hamburg gründete im Jahre 1678 zuerst eine stehende Opernbühne in Deutschland, die in ihren frühesten Anfängen eine ernste Richtung durch die Wahl geistlicher Stoffe an den Tag legte, wie sie denn durch die Oper: „der geschaffene, gefallene, aufgerichtete Mensch“ welche die Schicksale des ersten Menschenpaares zum Gegenstande hatte, eröffnet wurde; bald aber nahm auch hier die Lust an theatralischem Prunke überhand, man strebte nach dem Ruhme, fürstliche Bühnen darin zu übertreffen, an Mannichfaltigkeit der Schaustellungen, Veränderung der Scenen ꝛc. alles zu überragen was bisher in Deutschland gesehen worden war. Die Darstellung des Tempels zu Jerusalem in der Oper von dessen Zerstörung soll allein den, namentlich für jene Zeit, höchst beträchtlichen Aufwand von 15000 Thalern veranlaßt haben; man besang den Licentiaten Schott von dem die Erfindung herrührte, als „Zier seiner Vaterstadt,“ ja nach seinem Tode feierte man

sein Andenken durch eine Oper: „der Tod des großen Pan" als sei mit ihm die Blüte des Höchsten dahingegangen, was die Bühne, der Spiegel der Welt, zu leisten vermöge.

Das Erzählte wird hinreichen, eine Anschauung von dem Zustande der Opernbühne in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu geben, und die Überzeugung zu gewähren, daß die Tonkunst, obgleich sie zu Anfange dieses Zeitraums sich im Besitz alles dessen befand, das auf diesem Gebiete ihr die gedeihlichste Entwicklung sichern konnte, dem Übermaaße des Bühnenprunkes habe erliegen müssen, zumal in Deutschland und Italien. Allein es konnte nicht fehlen, daß man an jenen Schaustellungen sich ersättigte, und damit begann die Zeit ihres Wiedererhebens, freilich wieder auf einseitige, die Ausbildung der Kunst in höherem Sinne beeinträchtigende Weise. In Italien erstanden Dichter, die dem musikalischen Drama eine würdigere Gestalt gaben, es von den früheren Abenteuerlichkeiten reinigten; zugleich begann die Wirksamkeit der großen Gesangschulen im Norden und Süden der Halbinsel, zu Venedig und Neapel, in ihren Zöglingen sich zu bewähren, die von da an die Opernbühnen Europa's beherrschten. Das Virtuosenthum, früherhin neben dem Prunke der Schaustellungen nur mit Mühe sich behauptend, gewann jetzt, auf einer höheren Stufe der Ausbildung, bei den an jenen Ernüchterten die Oberhand; je größere Geltung ihm aber zu Theil wurde, um so mehr trachtete es nach ausschließender. Die Tonmeister, wenn zuvor von ihren Dichtern ihnen nichts geboten war, woran sie sich hätten begeistern können, fanden sich freilich darin nunmehr in einer günstigeren Lage, allein sie fielen jetzt der viel drückenderen Obmacht der Gesangskünstler anheim, an deren Gaben sie sich zu erwärmen, diesen ihre Schöpfungen anzubequemen hatten. Wohl ihnen, wenn ein Sänger von Geist und Gemüth sich an sie schloß, dem

es gegeben war mit ihnen in die rechte Würdigung der vorliegenden künstlerischen Aufgabe einzugehen; aus einem solchen Vereine gingen dann die strahlenden Glanzpunkte in den Werken der Meister hervor, aber freilich nur einzelne; denn selbst der bessere Sänger, weil er nach ausschließender Geltung strebte, wünschte alles Übrige neben sich in Schatten gestellt zu sehn, um so mächtiger hervorleuchten zu können. Zu einem künstlerischen Ganzen zu gelangen, war unter solchen Verhältnissen unmöglich, auch vermißten es die Bühnenfreunde Italiens nicht, deren Genußsucht es für eine Anstrengung gehalten hätte, einem solchen mit gleicher Spannung zu folgen. Der glänzenden Leistung eines beliebten Sängers, zumal aber einer Sängerin ihre volle Aufmerksamkeit geschenkt zu haben, hielten sie für genügend, alles Andere ließen sie als anmuthigen Kitzel des Gehörs, bei halbem Hinhorchen, ja mit dem Fremdesten beschäftigt, an sich vorübergehen. Wie hätten sie aber auch dem Ganzen eines Schauspiels dauernden Antheil zuwenden können, in welchem die Mittel der Darstellung dem Darzustellenden auf die Dauer gänzlich widersprachen, in welchem ernste Herrscher und gefeierte Helden mit der hellen und geschmeidigen Stimme der Jungfrauen und Knaben zu ihnen redeten; denn solche, dem feineren Sinnenreize schmeichelnde Klänge wünschte man vor Allem zu vernehmen. Daß an den europäischen Höfen, die das musikalische Drama von Italien her, und durch italische Sänger bei sich einbürgerten, dasselbe in ähnlichem Sinne sich gestaltete und genossen wurde, darf nicht befremden.

Hier nun werden wir zu der künstlerischen Thätigkeit des unsterblichen Händel hingeleitet, die Anfangs an die Oper sich lehnend, dann von deren Gebiete durch äußere Verhältnisse abgelenkt, endlich eine neue Gattung erschuf in der sein mächtiger Geist erst in ganzer Fülle sich zu offenbaren vermochte. In

wiefern diese eigenthümliche Entwicklung seines Wirkens und Schaffens mit dem Gegenstande dieses Vortrages in Zusammenhange stehe, wird der Fortgang desselben ergeben.

Seit dem Jahre 1714 weilte Händel dauernd in England. Bis zum Jahre 1720 beschäftigten ihn Aufträge englischer Großer, namentlich des Grafen Burlington und des Herzogs von Chandos: dieser Zeit gehören seine größeren Instrumentalwerke an, und seine sogenannten Anthems, Psalme und andere geistliche Gesänge, meist für die Capelle des zuletzt Genannten in Cannons geschaffen. Im Jahre 1720 vereinigte sich eine Gesellschaft Vornehmer, welche früher Italien besucht hatten, in dem Plane, die italienische Oper dauernd in London einzubürgern und Händel, zuvor schon mit Ruhm und Auszeichnung auf diesem Gebiete in Italien thätig, erhielt den Auftrag, Sänger und Spieler von daher zu diesem Zwecke zu vereinigen. Es geschahe, und schon 1720 betrat seine erste in England gesetzte Oper, Rhadamist, die Bühne.

Gleichzeitig aber war ihm auch von dem Herzoge von Chandos noch der Auftrag geworden, ein geistliches Schauspiel in englischer Sprache, Esther, in Musik zu setzen, das — worüber wir nicht mit Bestimmtheit unterrichtet sind — von Pope oder Arbuthnot gedichtet, in den Chören mit denen es durchwoben war, sich an die ältere Dichtung Racine's lehnte, wenngleich die Handlung anders geordnet und um Vieles gedrängter war, die Chöre auch in lebendigerem Zusammenhange mit derselben standen. Racine hatte sein Drama auf Veranlassung der Frau von Maintenon im Jahre 1689 für die jungen Fräulein zu Saint Cyr geschrieben, um in allen seinen Theilen, auch den Chören, nur von ihnen ausgeführt zu werden. Für diese letzten stand ihm Jean Baptiste Moreau zur Seite, ein damals erst kurze Zeit in Paris weilender Tonkünstler, dessen Gesänge, obgleich

auf hohe Stimmen verschiedenen Umfanges beschränkt, ihn und die Zuhörer in hohem Grade befriedigten, dem er in der Vorrede zur Esther — ohne ihn namentlich zu nennen — die größesten Lobsprüche spendet, der auch später bei Aufführung der Athalja (1697) in gleichem Verhältnisse sich ihm gesellte. Jene Vorrede enthält nun, bei Gelegenheit der Chorgesänge folgendes Bekenntniß Racine's: „indem ich (sagt er) die mir gewordene Aufgabe zu lösen bestrebt war, wurde ich inne, daß ich daneben theilweise einen Plan ausführe, der meinen Geist oft schon beschäftigt hatte; Handlung und Chorgesang nämlich auf ähnliche Art in Verbindung zu bringen, wie es die Alten in ihrer Tragödie gethan, und demjenigen Theile des Chors den Preis des wahren Gottes in den Mund zu legen, den jene mit Lobgesängen auf ihre falschen Gottheiten beschäftigt hatten."

Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Herzog von Chandos als er Dichter und Tonsetzer mit einer ähnlichen Aufgabe beschäftigte, auch einen gleichen Plan im Sinne gehabt; das später zu Berichtende wird diese Voraussetzung bekräftigen. Die große Frische und Kraft Händelscher Chöre hatte er durch die für ihn gearbeiteten Anthems kennen gelernt; an Beidem wünschte er nun auch bei der scenischen Darstellung eines geistlich-musikalischen Drama's sich zu erfreuen. Die italienische Oper jener Zeit bot für Chöre keine Gelegenheit; selten erschienen sie im Laufe der Handlung, regelmäßig erst am Schlusse des Ganzen, wo die vornehme Welt das Haus zu verlassen pflegte, und Niemand mehr sonderlich auf sie achtete. Selbst mehrstimmige Gesänge kamen selten vor, höchstens zweistimmige, wenn das Zusammentreffen ebenbürtiger Talente Veranlassung gab, sie im Wetteifer nebeneinander hören zu lassen. Auch mit den Chören in Händels Opern war es nicht anders beschaffen; wem nur sie bekannt geworden wären, leicht und oberflächlich hingewor-

fen wie sie sind, würde nicht ahnen können, welch' ein mächtiger Geist in den späteren Werken andrer Art des Meisters eben hierin sich kund gebe.

Händels Esther wurde zu Cannons, wahrscheinlich vor einer eigends geladenen Gesellschaft aufgeführt, die Handschrift blieb im Besitze des Bestellers, das Werk ruhte mehre Jahre, und während dieser Zeit war von demselben nicht weiter die Rede, da der Meister nun mit aller Kraft der Opernmusik sich hingab. Freilich stellen auch seine Werke auf diesem Gebiete nur den einförmigen Wechsel dar zwischen unbegleitetem und begleitetem Recitative und der Arie, seltener einem Duett; aber sie ragen doch hervor unter der Menge gleichartiger Hervorbringungen durch den großartigen Sinn mit dem er die Eigenthümlichkeit der Hauptpersonen seiner Dramen aufzufassen und darzustellen wußte, allezeit mit der feinsten Rücksicht auf die Gaben der ihm zu Gebote stehenden Kräfte. Dabei heischte er aber auch von seinen Sängern unbedingten Gehorsam gegen seine Gebote, und es war seiner stolzen, herrischen und kräftigen Natur gegeben, dieselben siegreich gegen sie geltend zu machen; die energischen Mittel sind bekannt, durch die er ihren Eigensinn zu bändigen, ihre Anmuthungen abzuweisen wußte. Aber jene Sänger, sonst gewohnt, die Meister zu beherrschen, nährten gegen ihn einen heimlichen Groll, wiewohl sie den Hauptheil des ihnen gespendeten Beifalls allein der sinnigen Weise zu danken hatten, womit er ihre Vorzüge in helles Licht setzte; sie wußten ihre besonderen Gönner aus den Unternehmern gegen ihn aufzuwiegeln, bereiteten ihm allerhand Verdruß und lähmten seine Wirksamkeit. Mitten unter diesen Zerwürfnissen, im Jahre 1731, war es (gleichviel durch welche Mittel) gelungen, eine Abschrift jener schon seit 11 Jahren gesetzten Esther zu erhalten, und Händels Verehrer führten dieselbe unter Mitwir-

kung der königlichen Capellknaben und der philharmonischen Gesellschaft im Hause des Herrn Bernhard Gates scenisch auf. Bei dem großen Anklange den diese Aufführung fand, veranstaltete man eine zweite vor einer größeren Versammlung, in den weiteren Räumen der Taverne zur Krone und dem Anker, in Händels Gegenwart; durch die Stellung, die man dem Chore dabei einräumte und die scenische Einrichtung gab man zu erkennen, daß man ein der griechischen Tragödie Verwandtes darzustellen dabei im Sinne habe, eine Ansicht, die wir daher bei der frühesten Darstellung zu Cannons auch wohl voraussetzen dürfen. Durch Händel erhielt die Kronprinzessin (princess Royal), seine Schülerin, von dieser Aufführung Kenntniß, und sprach gegen ihn den Wunsch aus sie auf dem großen Operntheater (Haymarket) wiederholt zu sehen. Allein hier that der Bischof von London, Dr. Gibson, Einspruch, er wollte die öffentliche, scenische Aufführung eines aus dem Canon der heil. Schrift geschöpften Drama's nicht gestatten, selbst wenn sie mit dem Buche in der Hand geschehe. Der zurückgewiesene Meister begnügte sich vor der Hand damit, sein Werk wieder zu prüfen und zu überarbeiten; im nächsten Jahre (1732) gelang es ihm denn auch dessen Aufführung auf dem Haymarkettheater zu bewirken, doch wurde sie nur ohne alles Bühnenspiel und Gepränge — in still life — erlaubt. Auch in dieser Gestalt erregte das Werk allgemeine Bewunderung, zumal die gewaltige dramatische Kraft jener Arie und des ihr folgenden Chors mit denen der dritte Theil begann: „Jehovah, mit Preis gekrönt, der du in ewigem Lichte wohnest, dessen Diener Feuerflammen sind, erhebe dich in deiner Kraft gegen unsre Feinde mit deinen Donnern! — Er kommt, er kommt unser Weh zu enden, er schleudert sein Geschoß gegen unsere Widersacher" ꝛc. Dieser Beifall ermunterte den Meister auf dem angetretenen Wege fort-

zugehen; das folgende Jahr brachte seine Deborah und Athalja, und mit seiner Esther in ihrer Erneuerung beginnt jene Reihe von sogenannten Oratorien, in denen er auf der Höhe seiner Kunst, in seinem eigentlichen Berufe erscheint; im Glanzpunkte seines neuen Schaffens erst da, wo er, von der Opernbühne wegen der gegen ihn geübten Ränke für immer geschieden, seine volle Kraft jenem Berufe gewidmet hatte. Das der scenischen Darstellung des ersten jener Werke entgegengetretene Hinderniß, durch das Mancher entmuthigt worden wäre, hatte ihm zur Förderung und zum Segen gereicht, eben an ihm war sein Geist zu vollem Bewußtseyn erwacht. Er hatte es nun als seine eigentliche Aufgabe erkannt, seine Tonbilder, die ohne allen äußerlichen Prunk den Hörern selbständig entgegen treten sollten, schärfer, anschaulicher auszugestalten, er hatte Raum gewonnen für eine gewisse epische Breite, die bei der Bühnenaufführung unstatthaft gewesen wäre, zumal in den Chören; ganz zu geschweigen, daß so kunstreich und ausführlich Durchgebildetes im Gedächtnisse der Bühnensänger kaum hätte haften können. Im Besitze desjenigen, was die Hellenisten des beginnenden 17ten Jahrhunderts, der griechischen Tragödie nachgehend gefunden, des redeähnlichen Gesanges; dessen, was Monteverde, ihren Spuren folgend, dem Gesange die Kraft wortloser Töne gesellend, errungen, der Macht des Ausdruckes, hatte er daneben noch gewonnen, was jenen früheren Bestrebungen versagt geblieben war, sei es durch Beschränktheit der sie Leitenden, sei es durch Ungunst der Zeit: die Hoheit und Würde der Aufgaben, das tiefe religiöse Interesse, wodurch das Drama der Alten erst geworden war, was es gewesen; und wollen wir den Ausschluß leibhafter Darstellung als einen Mangel betrachten, so kam dem Meister dagegen wiederum zu statten, daß er über die engen Grenzen der Bühne

hinausschreiten, und wenn nicht leibhaft, doch im Geiste uns schauen lassen konnte, was jener nur anzudeuten vergönnt, meist ganz versagt ist: die Schicksale der Völker, ja die ewige That der Erlösung selbst, in dem großartigsten Gespräche der Seher des alten Bundes, der Evangelisten und der Apostel des neuen, in den eigenen Worten des heiligen Buches. Wir sehen ein Neues hervorgeblüht aus dem Alten, Gestalt und Leben gewinnend durch eine selbständig gewordene Kunst, die zuvor nur Dienerin der Poesie gewesen; aber, wenn auch ein ganz Anderes als dieses, so doch mit ihm in innerem wesentlichem Zusammenhange, entsprossen aus gleicher Wurzel, deren lebendige Triebkraft gesunde Schößlinge mannichfacher Art zu erzeugen, sie zur Blüte zu entfalten, zur Frucht zu zeitigen vermochte.

Allein auch dem scenisch dargestellten musikalischen Drama stand eine Erneuerung bevor durch einen jüngeren Zeit- und Landesgenossen Händels, Christoph Gluck, der fast ein Menschenalter nachher, nachdem er Jahre lang in Italien, Deutschland, England (in seinem dortigen Treiben mit Geringschätzung angesehen von dem älteren Meister) die breitgetretenen Pfade der damaligen Oper gewandelt war „bis über seines irdischen Lebenspfades Mitte hinaus," nunmehr, von neuem Geiste beseelt, einen andern Weg erwählte und stetig verfolgte, dem Übergewichte des Virtuosenthums Grenzen steckte, und dem Kunstganzen seine Rechte wiederum sicherte. Er begann seine neue Laufbahn zu Wien am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, von Wenigen anerkannt, von der Mehrheit geringgeschätzt und verworfen; gleich Peri und Monteverde zuerst mit dem Orpheus (1764), dem er dann die Alceste (1769) und die Helena (1770) folgen ließ. In Paris, wohin er sodann sich wandte, unterstützt von seiner vormaligen Schülerin, der unglücklichen Königin Marie Antoinette, gelang

es ihm Beifall zu gewinnen für seine Iphigenia in Aulis (1772), und für die Erneuerung seiner ersten beiden Wiener Opern, denen (wie seinen spätern Schöpfungen) er die dritte opferte, indem er sie mit dem Besten in ihr ausstattete; nach mancherlei Kämpfen, deren Einzelheiten ich hier nicht folgen darf, wie ich denn auch seine geringeren Hervorbringungen übergehe, erhoben Armida (1777) und Iphigenia in Tauris (1779) ihn auf den Gipfel seines Ruhmes. In der Wahl der ersten jener beiden Aufgaben war er abgewichen von seinem bisherigen Verfahren, nur Stoffe aus griechischer Mythe zu bearbeiten; er wollte gegen seinen Vorgänger zu Paris, den Florentiner Johann Baptist Lulli in die Schranken treten, und dessen mit Recht gepriesenstes Werk gleichen Namens überbieten, doch mit dankbarem Anerkennen, daß ar ihm den Weg gebahnt habe. Die Grundsätze seines Schaffens hat er selber in den Widmungen zweier seiner Werke entwickelt, und wenn er darin nicht mit Bestimmtheit ausspricht, daß er den Spuren der Alten nachgehe, so legen doch seine Kunstschöpfungen ein bestimmtes Zeugniß davon ab, daß er es gethan.

In der Widmung seiner (wie es scheint noch vor ihrer Aufführuug herausgegebenen) Alceste an den Erzherzog Peter Leopold, Großherzog von Toskana, eifert er gegen das beschränkte und beschränkende Virtuosenthum in ähnlicher Art, nur gerechter, als die Florentiner Hellenisten es zuvor gegen die hohlen Künsteleien der Contrapunktisten gethan. Es sei seine Absicht gewesen, da er dieses Werk begonnen (sagt er), das italienische musikalische Drama von allen Auswüchsen zu reinigen, wodurch die unverständige Eitelkeit der Sänger, die schwächliche Nachgiebigkeit der Meister dasselbe verunehrt, das schönste, prachtvollste Schauspiel zu dem lächerlichsten und widerwärtigsten herabgewürdigt hätten. Sein Streben sei dahin gegangen, der Tonkunst ihre rechte Wirksamkeit zu sichern, in-

dem sie die Handlung erwärme, den Ausdruck erhöhe, nicht aber mit unnützem Putze und erkältenden Künsteleien störend und lähmend dazwischentrete; daß sie gleich der lebendigen Färbung, der wohlgeordneten Vertheilung des Lichtes und Schattens in der Malerei, die Gestalten durchgeiste und abrunde, ohne deren Umrisse zu versehren. Deshalb habe er verschmäht in der Mitte der belebtesten Handlung den Sänger zu unterbrechen um ein ermüdendes Vorspiel erst vorübergehen zu lassen; den Gesang in der Mitte eines Wortes auf einem Vocale festzuhalten, der die Bequemlichkeit für allerhand Gurgeleien gewähre, mit denen eine geschmeidige, wohlklingende Stimme sich zu brüsten vermöge, — mit einem Worte, er habe alle jene Mißbräuche zu verbannen gestrebt, gegen die seit langer Zeit die Vernunft und der gesunde Menschenverstand sich auflehne. Durch die Eingangsmusik habe er den Hörer auf das Schauspiel vorbereiten, ihn in die Stimmung versetzen wollen, die dessen Inhalt erheische; das begleitende Instrumentenspiel habe er mit dem wachsenden Antheile an dem Vorgange, mit der erhöhten Leidenschaft in das rechte Verhältniß zu setzen gesucht, damit zumal jener herkömmliche schneidende Gegensatz zwischen redendem Vortrage und begleitetem Gesange ausgeglichen werde, der auf das Ungehörigste die Kraft und Wärme der Handlung gefährde. Er lobt dann seinen Dichter (Calzabigi), der ihm willig entgegengekommen sei, ihm statt blumenreicher Beschreibungen, überflüssiger Vergleichungen, kalter, wortreicher Sittensprüche, die Sprache des Herzens, mächtige Leidenschaft, anziehende Verhältnisse, ein Schauspiel voll reicher Mannichfaltigkeit geboten habe. — Damals wagte er zu hoffen, daß Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit den Sieg davon tragen werde: in der Widmung seines späteren Werkes, Paris und Helena, (1770) an Dom João de Braganza, erklärte er sich für enttäuscht.

Die Geschmäckler, die Halbwisser (i buongustai, i scioli) deren Unzahl das grösseste Hinderniß des Fortschrittes der Kunst sei (sagt er), seien losgebrochen gegen seine Grundsätze, die freilich wenn Wurzel fassend, alle ihre Ansprüche auf entscheidendes Urtheil, auf Fähigkeit des Hervorbringens, vernichten müßten. Man habe nach formlosen, schlecht geleiteten, schlechter noch ausgeführten Proben über die Alceste urtheilen zu können gewähnt, absprechen wollen über die Wirkung dessen in engem Gemache, das einer geräumigen Schaubühne bestimmt sei: eine wohlüberdachte Nachlässigkeit, auch wohl einen Druckfehler, habe man zu Todsünden gestempelt, endlich mit Stimmenmehrheit bei voller Versammlung gegen seine angeblich barbarische ausschweifende Musik entschieden. Er fordert nun seinen Gönner auf, nicht als Beschützer, sondern als Richter neben ihm zu stehen. Wohl wisse er, man urtheile auch über Andere unter ähnlichen Voraussetzungen, ja, mit einer gewissen Sicherheit nicht zu irren; wie groß aber sei der Unterschied! einem Zerrbilde schade ein verfehlter Umriß nicht, ein schönes Antlitz werde dadurch unwiederbringlich entstellt, ein geringer Fehler im Ausdrucke könne einen edlen Gesang zum Gassenhauer herabwürdigen. Bei Darstellung eines Kunstwerkes sei die Gegenwart, die Leitung seines Urhebers so wesentlich als die der Sonne den Werken der Natur gegenüber; er sei die Seele, das Leben des Ganzen, ohne ihn bleibe alles Dunkel und Verwirrung.

Es ist wahr, er redet hier mit hohem Selbstgefühle von sich und seinen Schöpfungen, und man hat ihm wohl Anmaßung und Hochmuth vorgeworfen, auch seine Werke, über die er mit ausführlicher Erläuterung sich verbreite, für Hervorbringungen grübelnden Verstandes mehr, als schöpferischer Einbildungskraft halten wollen. Eine Sprache jedoch wie die seinige geziemt dem Künstler gar wohl, der, indem er weiß

was er will, auch wirklich leistet was er gewollt, der die Erzeugnisse einer Gabe, die er nicht von ihm selber hat, als Früchte eines höheren ihm verliehenen Geistes mit allem Fuge gegen jeden Umglimpf, jede Entstellung vertritt. Wer endlich jemals mit offenem Ohre und reinem Sinne seinen Orpheus, seine Alceste, seine Iphigenia in Tauris in sich aufnahm; wer jener störrischen, strengen, mächtig umrauschten, zuletzt in schneidende Mißlaute gespalteten Einklänge sich lebendig zu erinnern weiß, mit denen die Geister der Unterwelt dem Gatten begegnen, der die verlorene Gefährtin zu suchen kommt, der mißtönenden abwehrenden Rufe, mit denen sie seine schmelzenden Töne unterbrechen; wer sich vergegenwärtigt, wie vor seiner Bitte zuerst das drohende Rauschen verstummt, die in jenen harten Einklängen schlummernde Harmonie Anfangs in einzelnen Zusammenklängen erwacht, dann immer mächtiger hervorbricht, bis sie in ganzer Fülle zuletzt den Sieg des Sängers verkündet über seine widerwillig weichenden Dränger; wer in den Tönen des Meisters jenen innern Kampf der Gattin vernahm, die für den Gemahl ihr Leben hingeben möchte, und immer doch zurückschaut nach seinen theuersten Gütern, an welche Liebe und Pflicht sie knüpfen, bis sie als siegreiche Heldin das Opfer vollzieht; vor wem der Tondichter das Bild der gewaltsamen Ausbrüche innerer Qual des Orest aufrollte, die der liebevolle Zuspruch seines Freundes zu besänftigen strebt, das Bild des Gemarterten, der von dem Freunde getrennt, in den Schlummer der Ermattung versinkt, aus dem die Stimme der Rachegöttinnen ihn zu neuer Pein erweckt, bis sie vor dem Erscheinen der Schwester entweichen; wem dann die milde, hehre Klage Iphigeniens erklang um ihr dahingegangenes Geschlecht, ihr Todtenopfer für Orest, das den Tönen anklingt mit denen der Meister zuvor ihre Ankunft in Aulis begrüßen ließ; alles die-

ses, bei tiefer Bewegung des Gemüthes, ja, gewaltiger Leidenschaftlichkeit, immer durchgeistet von der edelsten, reinsten Schönheit, an der das Gemüth sich reinigt und erhebt; dem wird, solchen Tönen gegenüber, die Erinnerung erwachen an die herrlichsten Schöpfungen griechischer Plastik, und er wird bekennen, der Meister sei lebendig durchhaucht gewesen von deren Geiste, und was er hervor gebracht, von diesem erwärmt, sei ein Geschaffenes gewesen, nicht ein Ergrübeltes.

Hier stände ich nun am Ziele meiner Darstellung, sofern ihr gelungen seyn sollte die Überzeugung zu gewähren, daß auch auf dem Gebiete einer Kunst, die in ihrer gegenwärtigen Ausbildung dem Wesen des klassischen Alterthums fernab zu liegen scheint, dessen mächtiger Geist zündend und belebend gewaltet, wenn es auch der Folgezeit keine Früchte seines einstigen Schaffens als Vorbilder hinterlassen hatte. Diese Zeit, indem sie bestrebt war, Berichten und Vorschriften jener entschwundenen Tage nachgehend, solche Vorbilder zu ergänzen, kam wohl dem Alterthume näher, gewann neue Darstellungsmittel als Frucht ihres beharrlichen Bemühens; als sie aber in dem einseitigen Eifer, jene dahingegangene Blüte in ihrem ganzen Umfange wieder heraufzubeschwören, die sich verjüngende Tonkunst, die der Dichtung nunmehr ebenbürtig an die Seite zu treten sich berufen hielt, derselben wiedervöllig unterordnen wollte, wie sie es vormals gewesen, da durchbrach diese die Schranken, in die man sie zu zwängen gedachte, überwältigt freilich zunächst durch die krankhaften Gelüste einer ermatteten Zeit, erstrebte dann eine eben so unberechtigte Alleinherrschaft, bis sie von dem lebendigen Geiste des Alterthums erfrischt und erneut, in die ihr gebührende Stelle zurücktrat und bewährte, daß ihr gegeben sei, jenen Geist um so reiner zurückzustrahlen, je weniger sie in ihrer eigenthümlichen Entwicklung gestört werde, oder gegen eine verwandte Kunst sich überhebe.

Mannichfache Abwandlungen noch hat das musikalische Drama erfahren, nachdem es durch die Zeiten des Übergewichtes der Prunksucht und des Virtuosenthums gedrungen war, und Vieles noch wäre zu sagen über manche unvergleichliche Schöpfung auf seinem Gebiete, über die Hoffnungen, die es für die Zukunft gewährt, die Befürchtungen des Entartens die es erregt: allein alles dieses liegt außerhalb des Kreises meiner Aufgabe. Ich darf jedoch nicht völlig von dieser scheiden, ohne noch eines Versuches gedacht zu haben, der einer nahen Vergangenheit angehört, des Versuches, eine der edelsten Blüten der antiken Tragödie in treuer, die Form der Dichtung möglichst wahrender Übertragung im Geleite der Tonkunst wieder die Bühne betreten zu lassen. Dabei handelte es sich nicht darum, jene Form, eine auf unserem Boden nicht naturwüchsige, wieder zu allgemeiner Geltung zu bringen, sondern eine lebendige Anschauung dessen zu gewinnen, was dem einsamen Leser, dem bloßen Hörer auch des geistreich Vorgetragenen, doch nur ein bleiches Schattenbild seines vormaligen frischen Glanzes zu gewähren vermag. Nothwendig kam denn auch, namentlich bei den Chören, dadurch wiederum die Frage zur Sprache von dem Verhältnisse der Tonkunst zu der Dichtung; man forschte, wie Form und Inhalt dieser letzten durch die Mittel jener ersten belebt werden könne, zu völligem Einklange beider. Vielen schien der edle, zu früh aus unserer Mitte geschiedene Tonmeister, dem das Werk übertragen war, mit seinen Leistungen nicht genügt zu haben, und mancher spätere ehrenwerthe Versuch dem Ziele näher zu treten, hat sich diesen gegenübergestellt. Würde aber die Aufgabe, im Betonen des tragischen Chors den Hellenen im Einzelnen so nahe zu kommen, als Lehre und Berichte ihrer Zeit, ohne Vorbilder, uns dazu befähigen, allen Vortheilen also dabei zu entsagen, welche

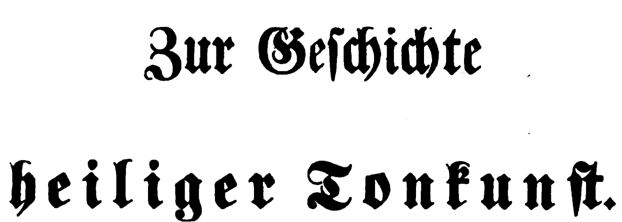
die selbständige Ausbildung unserer Musik als einer modernen Kunst uns bietet, nicht endlich zu der viel ausgedehnteren Forderung leiten, das antike Drama, wenn wir es uns doch wieder vorüberführen wollen, in der gesammten Gestalt zu erneuen wie es einst in das Leben trat, und seine Zeitgenossen begeisterte? Die Lösung einer Aufgabe von solchem Umfange geböte uns zugleich die Herstellung so manchen Verhältnisses, das derselben sich nothwendig entzieht; zu einer vollständigen würden wir niemals gelangen können. Gerecht freilich ist der Wunsch nach Melodieen für den tragischen Chor, die gleich ächten Volksweisen und den aus ihnen hervorgegangenen, auf ihnen beruhenden älteren geistlichen Gesängen in ihrer Urgestalt, ein treues Gegenbild der Dichtung und der in ihr waltenden Gesammtempfindung gewährten, indem sie zugleich, ohne der Einheit der Sprach- und der musikalischen Betonung ängstlich nachzugehen, jener auch im Einzelnen Genüge leisteten. Vielleicht ist er auch nicht unerfüllbar, wenn das eigenthümliche Verhältniß des rhythmischen und des taktischen Gesetzes, das in jenen Weisen eine so befriedigende Verschmelzung findet, zu einem würdigen Gegenstande der Forschung gediehen seyn wird, statt diese zu Gunsten jenes letzten, dem allein die Herrschaft gebühre, ohne Weiteres abzuweisen. Man könnte, wäre zu hoffen, dadurch und mit Hülfe einfacher harmonischer Entfaltung, die vollkommenste Verständlichkeit des gesungenen Wortes erreichen, ohne den Vortheilen zu entsagen, welche die Ausbildung unserer heutigen Tonkunst gewährt. Muster und Vorbilder könnten dabei allerdings jene älteren Betonungen antiker Maaße uns nicht seyn, deren wir zu Anfang dieses Vortrages gedachten, da ihr Fortbilden in der Mitte seiner Entwickelung unterbrochen wurde; wohl aber Anknüpfungspunkte und Wegweiser, wie sie es in mancher Beziehung für ihre Zeit gewesen

sind. Allein dürfen wir wagen, was in der Volks-, in der älteren Kirchenweise die Frucht eines inneren, lebendigen, zeitgemäßen Dranges gewesen, auf dem Wege bloßen verständigen Abwägens, einer entschwundenen Zeit gegenüber zu erreichen? Bis dieses einem von deren ganzem Wesen schöpferisch durchdrungenen Tonkünstler gelungen seyn wird, werden wir dem Urheber der Musik zur Antigone des Sophokles zu danken haben, daß er jene beiden, vom Geiste und Sinne des Alterthums lebendig berührten großen Meister, deren Leistungen der Schluß dieser Abhandlung in das Gedächtniß rief, zu seinen Mustern wählte, und in ihrem Geleite ein lebensvolles Bild uns entgegenbrachte.

Berichtigungen.

S. XI. der Vorrede, Zeile 8 von unten, ist Jenem zu lesen statt Inem.
= 29 Z. 1 der Anmerkung: l. Melodie statt Melodieen.
= 69 = 5 von unten: l. werde st. werden.
= 89 = 1 v. oben: l. lauru st. laura.
= 187 = 13 v. u.: l. worin st. in der.
= 194 = 2 v. o.: l. eine solche st. ein solches.
= 194 = 3 v. o.: l. verbieten st. verbietet.
= 207 = 19 v. o.: l. stellen st. stellten.
= 231 = 7 v. u. fehlt ein Comma hinter „gerechtfertigt".





Zur Geschichte heiliger Tonkunst.

Eine Reihe einzelner Abhandlungen

von

Carl v. Winterfeld.

Zweiter Theil.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1852.





Zur Geschichte

heiliger Tonkunst.

Eine Reihe einzelner Abhandlungen

von

Carl v. Winterfeld.

Zweiter Theil.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1852.

Vorwort.

Die Reihe von Aufsätzen die ich in gegenwärtiger Schrift biete, welche als Fortsetzung einer vor zwei Jahren unter gleichem Titel herausgegebenen sich ankündigt, wird, nur äußerlich betrachtet, als Zusammenstellung einzelner, selbständiger Abhandlungen erscheinen müssen, die eine ganz allgemeine Beziehung zu einander nur dadurch gewinnen, daß sie mit geistlicher, einige auch mit kirchlicher Tonkunst sich beschäftigen. Auf äussere Veranlassungen hervorgegangen wie sie sind, meist sich knüpfend an ältere Bücher welche einzelne Gebiete dieses weiten Feldes der Forschung zum Gegenstande hatten, Bücher die mir nach und nach bekannt wurden, meist während ich nach ganz Anderem forschte, und nun unerwartet meinen Antheil in Anspruch nahmen, mußte an diesen Abhandlungen ein Gepräge der Vereinzelung haften bleiben, das zu verwischen ich später nicht bemüht war, das sie auch kaum dadurch verloren haben würden, wenn ich sie in der Ordnung wie sie entstanden zusammengestellt hätte. Jetzt wo ich mit ihnen öffentlich hervortrete ist es mir aber Bedürfniß zu zeigen, daß sie nicht aus bloßem Hin- und Hertasten auf dem Gebiete entstanden sind, das ihre allgemeine Aufschrift bezeichnet, daß auch ein anderer als ein allgemeiner Zusammenhang sie zu einem Ganzen verbindet.

Katholische Schriftsteller über kirchliche Tonkunst pflegen dem heiligen Gesange ihrer Kirche einen uralten, geheimnißvollgeheiligten Ursprung beizumessen, und sind eifrig bemüht ihn zur Geltung zu bringen. Der Pater Martini in einer seinem größeren, unvollendet gebliebenen Geschichtswerke beigegebenen Abhandlung, sucht zu erweisen, daß die liturgischen Gesänge

seiner Kirche, zumahl die Melodieen der Psalmen und Alles aus diesen Geschöpften auf dem Tempelgesange der Hebräer beruhen, der David, dem heiligen Sänger Juda's, nach Inhalt und Form unmittelbar offenbart worden sey. Die katholische Kirche, die Nachfolgerin der Synagoge, befinde sich nun ausschließend in dem Besitze dieses in ursprünglicher Reinheit bewahrten Schatzes; in ihr allein, der wahren Kirche Gottes, habe er sich unverfälscht erhalten können, während er bei den durch göttliches Strafgericht über den ganzen Erdboden zerstreuten Juden, vielfach verderbt und entstellt, seiner Urgestalt kaum entfernt noch gleiche. Der Pater Lambillotte, Herausgeber einer getreuen Nachbildung der St. Galler Handschrift von des heil. Gregor Antiphonarium, nachdem er das Verdienst des Papstes um den Inhalt derselben wahrheitsgemäß dahin gewürdigt hat, daß derselbe die vorhandenen kirchlichen Gesänge gesammelt, verglichen, gesichtet, sie von allen Entstellungen gesäubert in uranfänglicher Gestalt hergestellt habe, bezweifelt nicht, daß bei dieser Arbeit der heil. Geist ihn erleuchtet, ihn das Richtige und Wahre habe finden gelehrt; warum auch sollte der Herr weniger gethan haben für seine wahre Kirche als für die Synagoge, welche die Psalmen nach Dichtung und Gesang unmittelbarer Eingebung verdankt habe! Ja, er bekennt, jener alten Tradition beizupflichten, welche den heiligen Gesang der christlichen Urkirche auf den Erlöser selbst zurückführe. Von ihm sage die Schrift, daß nach dem Abendmahle er mit den Jüngern den Lobgesang angestimmt habe; dieser, ein freier Erguß seiner heiligen Seele, sey den Jüngern nachmals Vorbild geworden, um danach den heiligen Gesang der Urkirche zu regeln. Solcher Gesang sey es, dem Gregor der Große mit Hülfe des heiligen Geistes jede Entstellung abgestreift habe, welche durch die Unbill der Zeiten ihm widerfahren sey.

Von den beiden Hauptformen des evangelischen Kirchen-

thumes, wenn auch keine von ihnen einer hohen Begünstigung sich rühmt auf die Weise der älteren Kirche, hat doch die Calvinische in ihrer früheren Zeit deren Ansicht am nächsten sich angeschlossen. Sie verschmähte im Anbeginne jeden andern Gesang als den der Psalmen bei ihrem Gottesdienste, denn nur das dem heiligen Sänger durch den Herrn unmittelbar Eingegebene sey fähig ihn wahrhaft zu preisen und würdig seinem Dienste gewidmet zu werden. Dabei aber galt ihr nur der Inhalt, nicht die Form. Wie sie das ursprünglich eingegebene Wort jener heiligen Gesänge, nachdem diese zuvor aus der Ursprache in die der Kirche übertragen gewesen, unter abermaliger Dolmetschung in die Sprache des Volkes zu dichterischen Umschreibungen in Liedform umgestaltete, damit in der Kirche dem Volke Alles verständlich sey, und dasselbe in gemeinschaftlichem bekräftigendem Gesange das Dargebotene sich aneignen könne, so wies sie aus eben diesem Grunde auch die nach katholischer Ansicht gleicher Eingebung gewürdigten uralten Gesangsformen zurück als verlebte, gestaltete ihre Psalmlieder nach volksthümlichen Maaßen, gesellte sie weltlichen, im Volksmunde fortlebenden, durch frommen Gebrauch zu läuternden und heiligenden Singweisen. Die katholische Kirche dagegen beharrte bei den ursprünglichen Formen, und hielt dabei die Übertragung der heiligen Dichtungen in die Kirchensprache von gleicher Würde mit dem Urworte; man möchte sagen von höherer, wie ihr denn der Text der Vulgata vor dem hebräischen und der griechischen Dolmetschung als entscheidend galt.

Bei den Anhängern Luthers sprach durch die That der Grundsatz des Apostels sich aus: das heilige Wort, als edles Saamenkorn ausgestreut in empfängliche fromme Gemüther habe in ihnen zu keimen und zu fruchten, sei in der Kirche nicht lediglich als kostbarer Schatz zu hüten, sondern habe reichlich

zu wohnen in ihr, sey es im Gebete, in Lehre oder Gesang. Damit war eine bestimmte, allgemeine Form des Gottesdienstes, der Ordnung halber, wohl vereinbar, nicht aber stehende Formeln des Gebetes und Gesanges mit Ausnahme des von dem Herrn selber Vorgeschriebenen. So sproßte in frischer Blüte ein heiliger allen Gliedern der Kirche gemeinsamer Gesang auf; ein Reichthum an Schrift- und Psalmliedern, an Lehr-, Gebet- und Lobliedern, sich lehnend an die gegenwärtigen frommen Bedürfnisse des Ganzen wie der Einzelnen, wuchs der Kirche zu im Verlaufe der Jahre. Man legte sie nieder in einzelne Blätter zu augenblicklichem Gebrauche, in größere Sammlungen zu fortgesetzter kirchlicher Anwendung; in dem einen wie dem andern durch welche sie sich verbreiteten sind sie in Randbemerkungen meist „gewaltigklich belegt aus der Schrift", zum Zeugnisse, daß deren Gebote Folge geleistet, daß das heilige Buch in ihnen Fleisch und Blut geworden sey. Die Form in welche diese Lieder sich gestalteten war eben auch die strophische des Volksgesanges, vielfach selbst dessen Singweisen; sie gaben die äusseren Umrisse für neugebildete Melodieen, während der wieder erwachte Geist der Liebe zu dem heiligen Worte diese durch eine Wärme und Innigkeit, eine Tiefe heiliger Feier belebte, die neugestaltend auch auf die entlehnten weltlichen Formen des Gesanges zurückstrahlte. Dieses neugestaltende Entlehnen ging nicht minder zurück auch auf die Melodieen heiliger Gesänge der alten Kirche welche die neue sich aneignete, zumahl die ihrer Hymnen. Dort hatten sie im Chor- und Priestergesange nach strenger Vorschrift sich unverändert fortgepflanzt, jetzt da sie Eigenthum der Gemeine, des Volkes werden, aus dessen Herzen und Munde mit vollster Theilnahme an dem Inhalte des Gesungenen ertönen sollten, fügten sie sich der volksthümlichen Gestalt der Liedweise.

Sollte in diesem Unterbrechen reiner Fortpflanzung eine

unberechtigte absichtliche Entstellung, eine Verfälschung zu finden seyn? Oder eine Entheiligung in dem Zurückgehen auf weltliche Singweisen? Sollte der gläubige Katholik berechtigt seyn, in dem Verfahren beider evangelischen Bekenntnisse bei der Bildung ihres heiligen Gesanges, vor Allem aber in der Umwandlung des aus dem älteren Hinübergenommenen ein Zeichen, und eine Strafe des Abfalles von der wahren Kirche zu finden? Die folgerechte Übereinstimmung mit den Ansichten jener geistlichen Väter die ich diesen Zeilen vorangestellt habe, möchte endlich dahin führen; ob von einzelnen Eiferern etwas dieser Art jemals ausgesprochen worden, ist mir nicht bewußt; fromme Glieder ihrer Kirche haben, wie ich glaube, nie etwas dem Ähnliches laut werden lassen.

Das Bedürfniß gemeinsamer Erhebung des Geistes und Herzens zu der ewigen Macht und Liebe das die Gläubigen zu Gemeinen vereinigt, ist von jeher lebendig empfunden worden. Offenbart sich schon überall der Trieb, gegenüber menschlichen Erlebnissen in weiterem und engerem Kreise, das innere Verhältniß des Einzelnen zu denselben laut werden zu lassen in mehr oder minder kunstreich gegliedertem Wort und Gesange, mag diesem Trieb auch nicht die Kraft beiwohnen einen Verband zu stiften unter den Einzelnen; wie viel mächtiger wirkt eben dahin jener heilige, seiner Natur zufolge gesellige innere Drang zu vereinter Anbetung in frommem Gesange! Nothwendig also ist der Kirchengesang ein Gemeingut, weil er auf einem gemeinsamen Bedürfnisse beruht, nicht aber in gleichem Maaße ist es die Gabe des heiligen Dichters und Sängers durch die er erst in das Leben treten kann. Vermag nun der Mensch dem Herrn nichts darzubringen, er habe es denn zuvor von ihm empfangen, so würde jenes Bedürfniß ungestillt bleiben müssen, gelänge es nicht dem Begabten, durch das ihm anvertraute Pfund, womit er nach des Gebers Willen zu wuchern, es leben=

dig fruchten zu lassen hat, das bei Allen in gebundenem, dämmerndem Zustande Vorhandene zu klarem Bewußtseyn in Lied und Melodie zu entbinden. Dadurch vollzieht er in Wahrheit eine Gesammtthat, weil Alle, des nur Geahnten dadurch wirklich theilhaft geworden, in freudiger Übereinstimmung sich ihr anschließen, sie dadurch Gültigkeit gewinnt für jeden Einzelnen, der damit ein Recht auf das Geleistete erringt, als sey es sein Eigenes. Denn was Jenen, den Aufnehmenden, geboten wird, hat der ihnen gegenüber schöpferisch Vollbringende auch nur kraft des von ihm Empfangenen geleistet; erst die Zustimmung der Übrigen drückt seiner That das Siegel auf eines, im Sinne des Gebers Gewirkten, welchem zufolge Jeder mit der empfangenen Gabe allen Übrigen dienen soll. Also verstanden darf auch die evangelische Kirche in ihrem heiligen Gesange, als guter, vollkommener Gabe von dem Vater des Lichtes, eines höheren, geheimnißvollen Urspruuges sich rühmen; wie könnte da in dem Schaffen einer neuen Gesangsform, dem Entlehnen einer, dem unbewußten, an dem Weltlichen haftenden Kunsttriebe angehörigen, der volksmäßigen die bezeichnenden Wendungen einer geistlichen Urform festhaltenden Umgestaltung, eine unberechtigte That, eine Entheiligung, eine Verfälschung gefunden werden? Sollte zumahl an der Melodie die früher leichtfertigen, ja schandbaren Worten sich gesellte, dadurch eine unauslöschliche Befleckung haften? Ich gedenke dabei — wenn es vergönnt ist das Kleinere dem Höchsten zu vergleichen, — an die fromme Betrachtung eines Lehrers der alten Kirche, die er an das Geschlechtsregister des Herrn knüpft, an dessen leibliche Herkunft von den Sündern die er zu erlösen gekommen sey, und denen eben dadurch die ewige Güte eine so festere Zuversicht, einen so kräftigeren Trost bereitet habe. Würden wir wagen zu behaupten, daß ein dauernder Makel dem Erlöser, dem Unsündigen, Reinen, dem Sünden-

tilger durch seine Abstammung von David sich mitgetheilt habe, dem selber sowohl als in Vorfahren und Abkömmlingen vielfach mit Sünde Befleckten, mit schwerer Schuld Belasteten, war er auch ein Mann nach dem Herzen Gottes?

Von dem allgemeinen Drange das Weltliche an das Heilige zu knüpfen, es ihm zu nähern, es dadurch zu weihen, habe ich nicht nur auf vielen Blättern meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang gehandelt, sondern auch in dem früheren Theile der gegenwärtigen Schrift, und ich darf hier also nur darauf verweisen. Er ist von gleicher Macht als das Streben nach allgemeinem Kirchengesange, wodurch die irdische Gabe des Gesanges vor allem dem Herrn einmüthig geweiht werden soll; mit dem einen tritt das andere unmittelbar hervor. Beide nun bilden den Mittelpunkt von welchem in mannichfachen Ausstrahlungen die einzelnen Abhandlungen dieser Schrift ausgehen, und dadurch bei aller Selbständigkeit dennoch innerlichst zusammenhängen.

Legt die Mehrzahl dieser Aufsätze ein Zeugniß davon ab, wie zu verschiedenen Zeiten, von mannichfaltigen Standpunkten, auf abweichenden Wegen man die weltliche Form durch geistlichen Inhalt zu heiligen gestrebt habe, so liegt dabei zugleich am Tage, daß es nicht immer im höchsten Sinne, oft auf entschieden zu mißbilligende Weise geschehe. Wurden vorhandene geistliche Gedichte schon kunstreich ausgestalteten, in sich vollendeten und geschlossenen Tonsätzen weltlicher Bestimmung angepaßt, so kann die dabei unzweifelhaft vorwaltende, löbliche Absicht, doch über das künstlerisch Verwerfliche eines solchen Beginnens nicht täuschen; gedachte man den Ernst geistlicher Ermahnung durch profane Töne eingänglicher zu machen, so empfiehlt zwar ein großer Dichter indem er eine heilige Aufgabe behandelt, der strengen Würde geschichtlicher Wahrheit den Reiz dichterischer Erfindung zu gesellen, wie man dem

kranken Kinde die bittere Arzney in süß bestrichenem Glase reiche; doch ist sein Rath wohl nur für Kinder empfehlenswerth, und das Bild wodurch er ihn rechtfertigt der Größe seiner Aufgabe nicht angemessen. Ein Anderes ist es dagegen schon, wenn eine für Melodiebildung wenig begabte Gemeine ihren bisherigen, zu höchst geringem Theile nur ihr eigenthümlichen Kirchengesang aufgiebt für einen, dem Inhalte nach auf uralten heiligen Liedern ruhenden, der Form nach auf weltliche Weisen sich gründenden; *) wenn sie die bald nach dessen Hervorgehen für jene Melodieen erfundenen vierstimmigen Tonsätze selbst für kirchlichen Gebrauch in dem Maaße sich aneignet, daß nach zwei Jahrhunderten noch ein hochachtbarer Tonmeister **) den mächtigen darin empfangenen Eindruck mit Wärme preis't, so daß er ihr nachrühmt, sie bringe die Würde und Kühnheit jener Psalmweisen ganz diatonischen Geschlechtes durch meist reine Intonation zur Geltung, lasse bei ihrem Gesange oft nichts zu wünschen übrig; ja ihr heiliger Gesang sey so tief gewurzelt in ihrem Volksleben, daß wo er — der Berichtende — nach Volksweisen geforscht habe, oft ein solcher 4stimmiger Psalm ihm zu Gehör gebracht worden sey. Es kann nicht befremden, wenn das schwer verfolgte Häuflein der Wiedertäufer, wo es die Bekenntnisse seiner, nach inniger Überzeugung schriftmäßigen Lehre, die Berichte über die letzten Stunden der Bekenner aus seiner Mitte, die willig und freudig dafür dem Tode entgegen gingen, niederlegt in Liedern, dabei Maaße und Weisen verbreiteter weltlicher wählt, auch wohl früher schon von geistlichen Dichtern der allgemeinen evangelischen Kirche für die ihrigen entlehnten; konnten sie doch in dieser Gestalt am leichtesten zu fernhin zerstreuten Brüdern gelangen, ja, ihren Feinden vielleicht bei nur oberflächlichem Anhören dem Inhalte

*) S. Nr. II. Seite 27 ff.

**) Reichardt, Kunstmagazin II Band, 1791. Fünftes Stück, Seite 16.

nach eher verborgen bleiben. Wenn endlich jene Frau, die unter schweren Prüfungen eines innerlichen Schatzes göttlicher Liebe und Trostes sich bewußt geworden, bei überwiegendem Drange, auch Anderen zu dem Bewußtseyn eines so köstlichen Fundes zu verhelfen, durch viele übereinstimmende Zeichen dahin geführt wird eine in die Weite gehende Wirksamkeit solcher Art für den Beruf ihres Lebens zu erkennen; wenn sie Ort und Art derselben, wie auch die ihr darüber gegebenen Winke einander widersprechen mögen und durch den Erfolg sich nicht bewähren, doch mit unbedingter Aufopferung ihres eigenen Willens freudig dem anheimgiebt, der mit der verliehenen Gabe auch die Pflicht ihr auferlegt hat, nach seiner Leitung damit zu schalten; wenn sie unerwartet in der Übung dieser Pflicht durch Verdächtigung sich gehemmt, durch strenge Absonderung ihr entzogen, in ihren Kerker mit einer einzigen Dienerin verschlossen, bis auf die äusserste Enge zurück gedrängt sieht mit ihrem Wirken, sich nun gedrungen fühlt ihre inneren Anschauungen in geistlichen Liedern auszuhauchen, ihrem Herrn, wie sie selber sich ausdrückt, gleich einem gefangenen Vögelein in ihrem Käfige zu singen, — wenn diese Frau ihre Gesänge auf Melodieen beliebter Operngesänge bis herab zu denen gangbarer Gassenhauer richtet, so ist es deshalb, weil viele dieser Singweisen in mannichfacher Beziehung sie an ihre bisherige Führung erinnern, weil durch deren Anwendung sie ihre Dienerin befähigt sieht ihre Stimme mit ihrer eigenen zu vereinigen zum Opfer des Gebetes, Dankes und Lobes im Gesange; weil sie nun hoffen darf, daß auch Andere dereinst um so leichter zu gemeinschaftlichem Einstimmen in dieselben dadurch befähigt werden möchten; so daß zuletzt ihr das Zeugniß mindestens zu Theil werden müsse, gethan zu haben, was sie gekonnt, wie jener den Erlöser kurz vor seinem Heimgange salbenden Sünderin.

Ist in der Heiligung des Weltlichen durch das Geistliche

einer der Mittelpunkte bezeichnet um den die einzelnen Abhandlungen in diesen Blättern sich reihen, so findet sich ein zweiter in dem Drange nach der Gemeinschaftlichkeit des Kirchengesanges, der damit so nahe zusammenhängt. Von ihm bieten die Bemühungen der französischen Alterthumsforscher um die Wiederbelebung des kirchlichen Gesanges im Sinne des 13ten Jahrhunderts, mit denen die achte Abhandlung dieser Schrift sich beschäftigt, ein merkwürdiges Zeugniß. Jenes Jahrhundert ist diesen trefflichen Männern, wie man an dem angegebenen Orte finden wird, das der höchsten Blüte der kirchlichen bildenden Kunst in allen ihren Verzweigungen; durch Forschungen auf dem Gebiete der Tonkunst, namentlich in einer Handschrift der Cathedrale zu Sens aus jener Zeit, halten sie sich berechtigt auch dieser Kunst eine gleich hohe Stelle neben den ihr verschwisterten anzuweisen, und wie sie für die Herstellung der Schöpfungen dieser letzten mit regem Eifer und mit gesegnetem Erfolge gewirkt, nachdem ihnen gelungen war den Sinn für die Bedeutung derselben zu wecken, so richten sie ihr Streben nunmehr dahin, auch die lebendige Stimme des Gesanges durch die neu erforschten gleichzeitigen Denkmahle desselben in den hehren Räumen wieder zu erwecken, in denen sie einst erklang. Sie gehen dabei aus von dem Grundsatze, daß der heilige Gesang ein Gemeingut sey, glauben mit ihm auf dem Boden ihrer Kirche, als getreue Söhne derselben zu stehen, und also im Einverständnisse mit ihr und deren Oberhaupte getrost an ihr Werk der Herstellung gehen zu dürfen, durch das an die einmahl geheiligte Sprache der Kirche keine Hand solle gelegt werden. Wenn ich nun durch mehrjähriges Forschen zu der Überzeugung gelangt bin, daß auf ihrem Wege das von ihnen angestrebte Ziel nicht zu erreichen steht, so bin ich darum doch weit entfernt, ihre Bemühungen um die Blütezeit christlicher Kunst, ihr Durchdrungenseyn von deren hohem Werthe zu ver-

kennen, wie an dem angegebenen Orte man sich davon überzeugen wird. Allein nicht nur ihren Ansichten von der Richtigkeit des von ihnen gewählten Weges der Herstellung, auch denen über den Werth und die kirchliche Bedeutung der contrapunktischen Kunst muß ich entschieden entgegentreten, und darüber mögen einige Worte mir hier noch vergönnt seyn.

Kunstreiche, nach den Regeln des Contrapunkts gegliederte Gesänge sind unbezweifelt nur durch kunstmäßig beschulte Sänger auszuführen. Die Zulässigkeit thätigen, ja, bedingterweise ausschließenden Mitwirkens solcher Sänger bei der kirchlichen Feier wird von dem musikalischen Vertreter unserer kirchlichen Alterthumsforscher nicht bestritten, auch hat ihre Kirche, mindestens in der Ausübung, niemals ein Bedenken dagegen erhoben. Meine eigene Überzeugung darüber im Sinne des evangelischen Gottesdienstes habe ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt, und kann darauf um so mehr verweisen, weil sie keine abweichende, hier also eine nicht in Betracht kommende ist. Dagegen gilt nun den Gegnern der Grundsatz der Unverletzlichkeit des gesungenen Wortes, sey es der heiligen Schrift selbst, sey es späterer, in den Kreis der Liturgie aufgenommener Dichter. Es müsse in vollster Verständlichkeit laut werden, daher dürfe kein verschiedenes dazu gesungenes gehört werden, wodurch das eine wie das andere an Vernehmbarkeit einbüße; eine jede durch den Zusammenhang nicht unmittelbar gebotene Wiederholung desselben müsse vermieden werden, denn wie könne dem Gesange ziemen, was der gesprochenen Rede zu höchster Unzierde gereichen würde? Die Tonkunst dürfe in der Kirche nur eine unterwürfige, demüthige Dienerin des Wortes seyn, wenn sie nicht ihrer wahren Bestimmung untreu werden, und ihre Ausweisung verschulden wolle; in ein solches Verhältniß müsse sie zu den neuentdeckten herrlichen Liedern

des dreizehnten Jahrhunderts treten und zu deren mit ihnen zugleich entstandenen Melodieen.

Für den Kirchengesang der ganzen Gemeine, da deren Glieder nicht insgesammt kunstgeübte, und doch alle kraft inneren lebendigen Dranges dazu gleich berechtigte sind, da endlich seine Bedeutung in dem einmüthigen Zusammenstimmen aller beruht, und daher Alles vermieden werden muß was ihr Recht darauf und die Möglichkeit seiner Ausübung irgend beeinträchtigen kann, haben diese Aussprüche vollkommene Gültigkeit, und dagegen erhebt sich mein Widerspruch nicht. Wohl aber wendet er sich gegen die der kleineren Zahl wohlbeschulter Sänger auferlegte Beschränkung, wodurch die Kunst in tieferer Bedeutung gänzlich verloren gehen würde.

Der für Gesang höher Begabte und wohl Beschulte hat ohnfehlbar, wie die Pflicht, so auch das Recht in der Kirche nach Maaßgabe seiner vorzüglichen Begabung den Übrigen zu allgemeiner Erbauung zu dienen. Mit dem bloßen Lautwerden des Wortes, dem Vernommenseyn durch den Gehörsinn, ist es allein nicht gethan, denn es soll reichlich wohnen in der Gemeine. Wie alles Lebende auf Blüte und Frucht angewiesen ist, so soll es, ausgestreut als edles Saamenkorn in die durch die Predigt dafür empfänglich gewordnen Gemüther, nicht allein in ihnen zu der Frucht eines frommen, christlichen Lebens reifen, es soll auch in dem Innern Kunstbegabter ein Keim werden der in seiner Entfaltung zu bedeutsamen Kunstwerken die ihm innewohnende schöpferische Kraft bewährt, und in diesen auf neue Weise zu allgemeiner Erbauung gereicht. Die Rede, auf dem gesprochenen Worte beruhend, bewegt sich auf einem ganz anderen Gebiete als die Kunst der Töne, und mag diese auch im Gesange sich mit jener verknüpfen, sie wird damit noch nicht unbedingt in deren Gebiet hinübergezogen. Betrachten wir das reine Tonleben, wie es durch die Behandlung

der mannichfach gearteten Tonwerkzeuge hervorgeht, so kann uns nicht entgehen, daß, was wir in ihm Motiv nennen, musikalische Phrase, Grundgedanke, eine selbständige Bedeutung besitzt, nur daß sie durch Worte nicht genügend ausgedrückt zu werden vermag, weil sie ihr Leben, ihre Verleiblichung, nicht durch sie, sondern die Töne empfängt, für jeden Tonsinnigen aber dennoch vollkommne Verständlichkeit besitzt. Wäre dieses nicht der Fall, so würde die Musik ein leerer Schall seyn, von dem nach schnell verrauschtem Sinnenkitzel nichts im Gedächtnisse haften könnte, und es wäre Thorheit von Aus- oder Durchführung einer solchen Phrase zu reden, oder gar sie einen Grundgedanken derselben zu nennen. Wie nun in diesem reinen Tonleben das Motiv selbständig und frei nur aus den Tönen hervorquillt, so gewinnt es im Gesange Leben und Gestalt an dem Worte, es findet an ihm eine bestimmtere Deutung, eine Vermittelung für allgemeinere Verständlichkeit, ohne deshalb minder Tonerzeugniß zu seyn, noch die bewegende Kraft einzubüßen, welche sein Name bezeichnet, oder irgend einen Vorzug der Kunst aufgeben zu dürfen, durch die es in das Leben gerufen wurde. In wahrhaften Kunstwerken erkennen wir ein Aufgehen des Tones in das Wort, wie dieses in jenen, eine fruchtbare Vermählung beider, und keineswegs nur ein Schmücken, Bekleiden des Wortes durch den Ton, wo allerdings was der gesprochenen Rede misziemt, auch der gesungenen nicht zur Zierde gereichen könnte. Was das Wort bei seinem Lautwerden durch das von ihm Ausgesagte in dem Geiste des Vernehmenden hervorgehen läßt als Begriff, das tritt durch den Ton dem empfänglichen Sinne als Empfundenes leibhaft, anschaulich entgegen; durch den Ton wird so geleistet was dem Worte für sich unerreichbar ist, das Empfundene in seiner zartesten Färbung und Abschattung darzustellen. Mögen die kunstreichen Verflechtungen des Contrapunktes zu dem Worte der

einen Stimme das in der Rede unmittelbar darauf folgende in der andern hören lassen; ein jedes hat in dem ihm vermählten Motive seine Verleiblichung gefunden, ihr innerster Zusammenhang, ihre gegenseitige Entfaltung offenbart sich in ihrem Zusammenklingen, und geht dabei das Einzelne auf in dem Ganzen, so empfängt es durch die Harmonie, welche als Geist des Ganzen aus dem Vereine der einzelnen Stimmen hervorgeht, eine erhöhte Selbständigkeit, eine tiefere Bedeutung. Wer jemals in Eccards köstlichem Ostergesange die Worte vernahm

Mein schönste Zier und Kleinod bist
Auf Erden du Herr Jesus Christ
Dich will ich lassen walten

der mag gestehen, ob er deshalb, weil nicht in allen fünf Stimmen Wort und Ton jederzeit auf einander treffen, durch eine den Sinn jenes erstern beeinträchtigende Unvernehmlichkeit störend berührt worden ist, ob nicht vielmehr durch die Verflechtung der Motive denen die Worte sich gatten derselbe ihm im Innersten aufgegangen ist? Ja, wird er nicht gedrungen seyn zu bekennen daß er die Wahrheit der begeisterten Worte jenes alten Augsburger Freundes der Musica nun erst recht empfunden hat von dem Preise „der zarten Beweglichkeit und des prangenden Stillstehens“ der im Gesange gesellten Stimmen, wenn deren lebendiges nach inniger Vereinigung ringendes Streben, nachdem ihrer Verflechtung immer lieblichere Harmonieen entblühten, zuletzt sich auflös't in jenes fromme gemeinsame Zusammentönen, worin die völlige, selige Ergebung in das göttliche Walten sich ausspricht? — Und nun die öftere Wiederholung derselben Worte! Ich beziehe mich absichtlich auf jenen, lange Zeit dem großen J. Sebastian Bach zugeschriebenen, später dem Bruder seines ersten Schwähers, Johann Christoph Bach als angehörig erkannten 8stimmigen Gesang, als einen weithin bekannten und allgemein geschätzten:

„Ich lasse dich nicht, du seegnest mich denn ꝛc.“ Wohl ein halbes Hundert mahl hören wir diese Worte, zuerst in dem Wechselgesange zweier Chöre, dann in dem Wechselspiele dreier Stimmen wiederholt; und nicht eben selten werden dem Bewundernden, von der Wirkung des Ganzen Durchdrungenen, dann die erkältenden Worte eines strengen Kunstrichters oder kirchlichen Eiferers entgegen gerufen: was man denn sagen würde, wenn ein Redender diese Worte eben, ja, auch nur halb so oft wiederholte? was man davon urtheilen würde, wenn zu diesen Worten gar zuletzt noch die Strophe eines Liedes (Warum betrübst du dich mein Herz ꝛc. V. 3) gesprochen würde, wo eines vor dem andern nicht zu vernehmen seyn würde? Es ist darauf nur zu entgegnen, daß es hier ja nicht um eine Rede sich handle, sondern um einen Gesang, der auf einem andern Gebiete sich bewege als jene, und daher auch andern Regeln unterworfen sey. Die oft wiederholten Worte singe ein Chor dem gegenüberstehenden zu in einfacher Wiederholung als gemeinsamen Wunsch, als ein Gebet zu welchem der eine wie der andere sich gedrungen fühle, dann würden sie getragen von dem Wechsel der Melodie und Harmonie; was könne im Stande seyn, als beide, das dringende Verlangen nach dem Segen des Herrn auszudrücken, das Sehnliche, Heischende, im Übermaaße des Verlangens Ermattende, und sich wieder Aufraffende, was vermöge gleich ihnen das von dem Worte nur Ausgesagte als lebendiges Bild darzustellen, den Blick in das Innerste des fromm bewegten Gemüths zu eröffnen? Und wenn das bis dahin von zwei vollstimmigen Vereinen — wir dürften sie Gemeinen nennen — wiederholt gemeinsam Ausgesprochene sich auflöse in das dringende Verlangen der Einzelnen, wo nun die musikalischen Motiven in die sich die Worte gestalteten auf das Kennbarste laut werden, an ihrem Sinne keinen Zweifel ließen; was sei fähiger als der über ihnen schwe-

bende Gesang frommer Liedesworte voll lebendigsten Gottvertrauens, dem, in seinen Theilen wie seinem Ganzen auf das Vollkommenste deutlichen Kunstwerke die volle kirchliche Weihe zu gewähren, die feierliche Stille und Erhebung des Gemüths, die Gewähr der Erhörung, dem lebhaft bewegten Gebete gegenüber? Die kirchliche Aufgabe der contrapunktischen Kunst ist eine hohe und große, und nur der auf ihrem Gebiete vollkommen heimische, vollendete Meister, vermag sie zu lösen, nicht der es selten nur, und als Gast betretende, nicht der bloße Anfänger oder gar Pfuscher; deren Hervorbringungen sollen aber auch der Kirche stets fern bleiben!

Ich breche hier ab, da das Gesagte hinreichen wird, meine Ansicht vollständig darzulegen; das von den übrigen Theilen der vorliegenden Sammlung noch zu Bemerkende läßt in wenige Worte sich zusammenfassen.

Die dritte, fünfte und sechste Abhandlung stehen mit den eben besprochenen in weniger genauem, immer jedoch noch erkennbarem Zusammenhange; sie sind bei aller sonstigen Selbstverständlichkeit zugleich auch Ergänzungen in dem ersten Bande mitgetheilter, und haben in dieser Rücksicht ihre Stelle hier gefunden.

Was endlich die fünf als Anhang beigegebenen betrifft, so habe ich sie als einen solchen aus früherer Vereinzelung gesammelt; als zwar gelegentlich entstandene, jedoch mehr oder minder unter sich zusammengehörende. Auch wird man ihre Beziehung auf den am Schlusse des ersten Bandes stehenden Vortrag „über den Einfluß der gegen das sechszehnte Jahrhundert hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst" nicht verkennen, wie sie ihm denn zum Theil erweiternd, näher ausführend, erläuternd zur Seite stehen.

Inhalt.

		Seite
I.	Geistlicher Gesang der Wiedertäufer im sechzehnten Jahrhunderte.	1
II.	Das Zwick-Froschowersche Gesangbuch zu Zürich, 1536, 40, 70.	27
III.	Die Psalmen und deren Singweisen in der evangelischen Kirche, von Luther bis in die letzten Zeiten der fruchtbringenden Gesellschaft	40
IV.	Das Verhältniß des Orlandus Lassus zu den Psalm-Melodieen der französischen Calvinisten, und diese Singweisen selbst als Aufgaben für gleichzeitige und spätere Tonsetzer	54
V.	Der Kirchengesang der englischen Brüdergemeine im 19ten Jahrhundert	77
VI.	Kirchengesang in Dänemark	87
VII.	Die geistlichen Lieder der Frau von Guyon und deren Melodieen.	113
VIII.	Die Bemühungen französischer Tonkünstler der Gegenwart, ihren mittelalterlichen Kirchengesang zur Anerkennung zu bringen, und ihn dem Gottesdienste zurückzugeben	203
IX.	Stichtelycke Rymen, Om te lezen of te singen. Anno CIƆIƆCXXIV	254

Abhandlungen vermischten Inhalts.

X.	Musiktreiben und Musikempfinden im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte. (Vortrag, gehalten zu Berlin im wissenschaftlichen Vereine, am 25sten Januar 1851.)	269

Seite

XI. Orlandus Lassus, und der Frohnleichnamsumgang zu München im Jahre 1584 299

XII. Alceste, 1674, 1726, 1769, 1776, von Lulli, Händel u. Gluck .. 308

XIII. Allegorisch-politische Festopern am Kaiserlichen Hofe zu Wien in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts 337

XIV. Druckfehler in den Musikbeilagen des dritten Theiles von dem Werke: „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zu der Kunst des Tonsatzes.“ 350

I.

Geistlicher Gesang der Wiedertäufer im sechzehnten Jahrhunderte.

In der für die Königliche Bibliothek hieselbst durch des Königs Gnade erworbenen reichen Büchersammlung des Geheimenraths von Meusebach findet sich das nachstehend besprochene, eine ausführliche Beschreibung verdienende Buch.

Sein Titel lautet: „Ein schön ge= | sangbüchlein Geistlicher Lieder zusa= | men getragen, Auß dem Alten vnnd | Newen Testament, durch frome Chri= | sten vnd Liebhaber Gottes, welcher hie | für etliche getruckt seind gewesen, | aber noch viel dazu gethan, | welche nie in truck auß= | gangen seindt. ‖ In welchen auch ein recht leben vnd | fundament dez rechten Christlichen | glaubens gelehrt wirdt. ‖ Colossern 3. ‖ Lehrend vnd ermanendt euch selbst mit | gesangen vnd lobgesangen vnd Geist= | lichen Liedern in der gnadt, vnd | singend dem Herrn in | eweren Hertzen.“

Auf der Rückseite des Titelblatts stehen 8 gereimte Zeilen, in denen das geistliche Singen empfohlen wird; auf dem folgenden Blatte eine „Vorrede, Zu dem Christlichen Leser | oder Senger.“ | worin dasselbe in ungebundener Rede geschieht. Thatsachliches ist aus ihr nicht zu entnehmen, nur die folgen=

den Zeilen verdienen herausgehoben zu werden: „So thun wir einen jeden ernst- | lich vermanen, das ers nit zum argen ver- | stehen wölle, das die löbliche Psalmen | vnd andere schöne Geistliche lieder auß- | gelassen sind, Iß nit darumb gesche | hen, als ob man dieselben damit ver- | achte oder verwerffe (denn was gut ist, | soll man nicht verwerffen) Sonder vmb | des geringsten kostens willen, vnd wür- | de sich sonst auch in ein grosses ungeschick- | tes opus oder Buch verlauffen haben. | “

Von hier an beginnt die bis dahin mangelnde Bezeichnung der einzelnen Blätter durch Blattzahlen, aber höchst unregelmäßig, so daß ohne vorgängige, das Ganze umfassende Verbesserung ein richtiges Citat unmöglich fällt. Auf der Rückseite des mit der Zahl 202 bezeichneten Blattes bis zu dem die Zahl 234 tragenden, schließen sich noch an: „Etliche newe | Lieder, so vorhin nicht hie bey gewe- | sen vnd jetz durch frome Christen darzu gethan, rc | .“ Sodann folgt auf der Rückseite des zuletzt erwähnten Blattes, dessen erste den Schluß dieser hinzugekommenen Lieder enthält, das Register, durch 5 Seiten fortgesetzt, ohne Blatt- oder Seitenzahlen; ihm zufolge enthält das Buch 133 Lieder. Ein Druckort ist nicht genannt, noch auf dem Titel- oder dem letzten Blatte eine Jahrzahl angegeben, so daß Alter, Herkunft, nähere Bestimmung des Buches aus keinem äusserlichen Zeichen sogleich erkannt werden kann.

Diesen Mangel hat der gelehrte frühere Besitzer durch den auf den Rücken des Einbandes gesetzten Vermerk ergänzt: „Ein schön | gesangbüchlein | Geistlicher Lieder | (der Wiedertäufer) | von 1570. | “, der, da äusserliche, offenbare Kennzeichen, oder irgend ein älterer, glaubhafter Bericht über dieses Buch ihn nicht unterstützen, durch Prüfung seines Inhalts sich bewähren muß, dadurch aber in der That seine Bestätigung erhält.

Denn was zuerst die Herkunft dieses geistlichen Singebuches von den Wiedertäufern, und zwar von den späteren auf Menno Simonis sich gründenden betrifft, so leidet diese nach dem Inhalte seiner Lieder nicht das geringste Bedenken.

Menno Simonis (nach seinem eigenen Lebensberichte in G. Arnolds Kirchen- und Ketzergeschichte Th. II. S. 501 u. f.) war im Jahre 1504 zu Witmarsum in Friesland geboren, und trat 1528, in seinem 24. Jahre, in den katholisch-geistlichen Stand. Er führte Anfangs, wie er bekennt, ein fleischliches, leichtsinniges Leben, doch fand er durch Forschung im neuen Testamente zuerst sich angeregt, da dieses ihm Manches mit der hergebrachten kirchlichen Lehre nicht Übereinstimmende zu enthalten schien. Eine noch lebhaftere Anregung erfuhr er durch die 1531 zu Leuwarden geschehene Hinrichtung eines Sieckе Schneider, welchem vorgeworfen wurde, „seine Taufe erneuert zu haben." Wodurch dieser dabei so schwer sich versündiget haben könne, begriff er Anfangs nicht, er wurde dadurch zu tiefer eindringendem Nachdenken über die Sakramente der Kirche aufgefordert, namentlich über die Kindertaufe und das Abendmahl, wo er die kirchliche Ansicht mit der Schrift im Widerspruche zu sehen glaubte; die bald nachher ausgebrochenen Münsterschen Wirren rückten ihm die Frage näher, ob es dem Christen erlaubt seyn könne, zur Verbreitung, ja, nur zur Vertheidigung seines Glaubens das Schwert zu ziehen, da des Herrn eignes Wort bei seiner Gefangennehmung es dem Apostel Petrus untersagt, und ihn geheissen habe das Schwert in die Scheide zu stecken, wie denn auch Gottes ausdrückliches Gesetz das Tödten verbiete. Endlich bestärkte er sich in der Überzeugung, daß der Christ, durch des Herrn Wort auf die einfache, wahrheitgemäße Bejahung oder Verneinung dessen verwiesen, wonach er gefragt werde, eine eidliche Betheurung

desselben ohne Sünde nicht aussprechen dürfe. Als er demnächst Pfarrer in seinem Geburtsorte geworden war, lehrte er auch von der Kanzel dieser seiner Überzeugung gemäß, bis er zuletzt Gewissens halber diesen Dienst verließ, da er dieselbe nicht ihrem ganzen Umfange nach in ihm zur Geltung bringen, vielmehr so Vieles üben müsse, was ihm mit ihr im schneidendsten Widerspruche zu stehen schien. Es begann nunmehr für ihn ein Leben der Entsagung, der Armuth, des Elendes, wo er, umherirrend, in Lehre und Lehrstreit der Aufgabe zu genügen bestrebt war, die zu lösen seine bisherige Stellung ihm versagt hatte. Im Jahre 1537 bildete sich zuerst um ihn eine gleichgesinnte Gemeine, die ihn als ihren Lehrer berief, doch scheint er damit noch keinen festen Wohnsitz gewonnen zu haben, denn er sagt selber, daß er für seine Bemühungen um seine und vieler Menschen Seligkeit, nach der Lehre, die er als die rechte erkannt habe, über die Maaßen viel Bangigkeit, Druck, Betrübniß, Elend und Verfolgung mit seinem armen, schwachen Weibe und kleinen Kinderlein bis ins 18te Jahr (1536—1554) habe ausstehen müssen, und daß er in Gefahr seines Lebens und mancherlei Furcht sich kümmerlich erhalten habe. Er starb im Jahre 1561 in der holsteinischen Stadt Oldesloe, zwischen Lübeck und Hamburg.

Es kann hier nicht die Rede davon seyn, die kirchliche Auffassung gegen die in Menno durch seinen Lebensgang entwickelten, ihr widersprechenden Meinungen zu vertheidigen, sondern nur deren Vorhandenseyn in unserem Buche nachzuweisen. Dadurch erhalten wir zugleich Gelegenheit, den Inhalt und das Gepräge der geistlichen Dichtungen, die es umfaßt, in lebendigen Beispielen darzulegen.

Einer der hauptsächlichsten Grundsätze der Wiedertäufer, der aus dem ganzen Umfange ihrer Überzeugungen sich bildete,

war der, daß nur das Fleisch gefallen und von der Sünde verderbt sey, daß dieses allein, nunmehr zu einem untüchtigen Werkzeuge des Geistes geworden, den sonst rein gebliebenen zu beflecken vermöge. Dabei waren sie sich wohl bewußt, daß mit dieser Lehre sie eben so gegen Katholische als Evangelische in Widerspruch träten, von beiden Seiten also Verwerfung, ja Verfolgung und Haß zu erwarten hätten. Mit aller Bestimmtheit ist beides in einem Liede unseres Buches ausgesprochen: *)

So das Fleisch nit vorhanden ist,
So ist die Seel ganz gesund und frisch,
Mit Freuen und lobsingen
Rüst't sich in allen Dingen
Das Opfer vor zu bringen.

O lieber Vater und Herzog mild
Sei uns ein Hülf' und starker Schild
In diesen letzten Zeiten
So wir auf beiden Seiten
mit falschen Schlangen streiten.

Damit hängt unmittelbar ihre Ansicht zusammen von Christi Menschwerdung: wie hätte der Unsündige dessen theilhaft seyn können, wodurch ihnen die Sünde allein möglich wurde? In ihrem Sinne äussert sich darüber in unserem Buche der gefangene Johann Schütz in einem aus seinem Kerker zu Stärkung der Seinigen gesandten Liede: **)

Da theten sie mich fragen
mit vielen Worten gut

---

*) S. 91b. O lieber Vater, wie bistu so gut rc. Str. 3. 4. Des bessern Verständnisses wegen ist die ältere Schreibweise, wo sie Zweideutigkeit verursachen könnte, in den Anführungen mit der neuern vertauscht, ohne an dem alterthümlichen Ausdrucke etwas zu ändern.

**) S. 164. „O Gott ich muß dir klagen“ rc.

Ob Christus auch nit wäre
von Maria Fleisch und Blut?
Das hab' ich nie gelesen
Hab ich vor ihn' bekannt;
Wie soll der von Erden wesen,
Den Gott der Vater hat gesandt?

Er ist empfangen von dem heiligen Geist,
Geboren von Maria der reinen Magd
Ohn' all' Befleckung der Sünden ꝛc.

und in der folgenden Strophe:

Das Wort ist Fleisch geworden,
als Joannes giebt zu verstehen,
gewirkt durch den heiligen Geiste;
Gotts Kraft hat sie empfah'n.
Das Heilig' aus ihr geboren
wird Gottes Sohn genannt ꝛc.

Ihre Lehre von der Taufe spricht sich unumwunden aus in dem Märtyrerliede des zu Cölln hingerichteten, fünf und zwanzigjährigen Thomas Drucker:*)

„Ich acht' es für kein' Irrthumb nicht
wie wir leben und lehren,
ich werd' denn durch die Schrift bericht'
dann will ich es begeben;
die Schrift sagt nit von Kinder tauf,
Darvon hab' ich nit gelesen;
wer nach Gottes Wort getauft soll seyn,
der muß gelaubig wesen.

Es ist ein Bad der Wiedergeburt,
ein Bund eines guten Gewissen,
ein' Verneuerung des heiligen Geists,
Darvon kein' Kinder wissen;

*) S. 177. „Wollt ihr hören was ist geschehen" ꝛc.

es wascht die Sünd' nit ab im Fleisch
die wir von Adam erben;
Wer die Tauff recht empfangen soll
der muß der Sünden absterben!

Der gefangene Johann Schütz legt in dem schon früher erwähnten Liede die Überzeugung der Taufgenossen dar von dem Sakramente des Abendmahls: *)

Das Nachtmahl unseres Herren
hab' ich vor ihnen bekannt
wie uns Christus hat gelehret
der treue Heiland,
Daß wir dabei sollen gedenken
Sein Leiden und bittern Tod
Das er für uns thät schenken
Da er sein Blut uns vergoß.

In gleicher Art bekennen ihren Glauben die als Wiedergetaufte verbrannten Jungfrauen Maria und Ursula von Beckum: **)

Man thät sie weiter fragen
was sie hielten vom Sacrament;
Wir halten vom Nachtmahl unseres Herren
wie das steht im Testament.

Christus hat selber das Brot gebrochen
und schenkt' uns seinen Wein,
dabei sollen wir gedenken
seines Leidens und bitterer Pein.

Christus hat gesprochen
ich bin das ewig' Gut;
dabei wöllen wir bleiben
und bezeugens mit unserem Blut.

---

*) S. 164.
**) Bl. 134b. „Ach Gott ich mag wohl trauern."

Vor Allem wird darauf gedrungen, fest bei diesem Glauben zu verharren, den Kreuzesweg nicht zu scheuen, wie auch Fleisch und Blut dagegen sich sträuben möge. So endet das eben erwähnte Lied von den Jungfrauen von Beckum mit einer Strophe solchen Inhalts:

„der uns dies Liedlein dichtet
es war ihm darumb zu thun
ob er uns möcht berichten
den Kreuzweg nach zu gehn ꝛc.

Das ihm unmittelbar folgende schließt mit der Aufforderung:

Ihr Christen wöllt euch bedenken
Nehmt eurer selber wahr
und wöllt euer Herz danach richten
Fleisch und Blut das muß daran ꝛc.

Ja, in einem darauf eigends gedichteten Liede erscheint uns Christus selber, der im Gespräche mit dem vor der Qual zagenden Taufgenossen ihn durch sein eignes Beispiel stärkt: *)

Herr, was du willt, das muß immer wesen,
Aber des Kreuzes mag ich nit genesen!
Muß es nun seyn, und muß ich es tragen
so werd' ich krank, und werd' verzagen.

Wie, meinst du dich in den Rosen zu baden?
Du mußt noch durch die Dorne waden! (waten)
Sieh an dein Kreuz, und auch das mein',
wie ungeleiche schwer daß die Kreuzer seyn!

Wir lesen in der heiligen Schrift
dein Joch sei süß, dein Bürd' sei licht;
wie bist du mir denn nun so hart
mein auserkorner Bräutigam zart!

---

*) S. 144.

Ungewohnheit beschwert oft den Muth,
halt dich stät, es wird noch all' gut;
Gedult ist all so köstlich Pfand,
wem ich es geb ist mir wohl bekannt!

Man kann die Meinungen der Taufgenossen als irrig und verderblich verwerfen, man kann aus vollster Überzeugung und mit lebendigem Glauben der kirchlichen Auffassung anhängen, allein man wird sich nicht entbrechen können, die Standhaftigkeit zu bewundern, mit der zarte Jungfrauen, wie hochbetagte Greise, ohne Hartnäckigkeit und Ruhmredigkeit, ohne allen Groll oder Haß gegen ihre Richter, für dasjenige gern in den Tod gingen, was sie nach dem Maaße ihrer Einsicht für den Kern der christlichen Lehre, und zum wahren Heil allein zureichend erkannten. Auf solche Beispiele werden in unserem Buche die Verbündeten in zahlreichen Liedern hingewiesen. Die jüngere der Jungfrauen von Beckum, vor deren Augen man ihre Schwester dem Feuertode übergeben hatte, bleibt ungeschreckt und fest in ihrer Überzeugung, in Allem ist sie bestrebt, dem Vorgange ihres Herrn nachzufolgen; es heißt von ihr:

Für die Obrigkeit fing sie an zu bitten
in ihrer letzten Noth:
O Herr wöllst ihnen vergeben,
Sie wissen nicht was sie thun.

Eine fromme „Maria", *) deren Geburtsname uns nicht genannt ist, eine Verlobte, flößt ihren Richtern inniges Mitleid ein, man macht ihr die lockendsten Anerbietungen, wenn sie ihren Irrthümern entsagen wolle, zu wiederholten Malen wird ihre Hinrichtung aufgeschoben, weil man immer noch darauf hofft, allein die kaiserlichen Mandate sind zu streng, man darf

*) S. Bl. 138. „Ach fröhlich will ich singen" rc.

ihrer nicht schonen. So geht sie denn singend zu dem Flusse, in welchem man sie ertränken will:

„Auf dem Wege hat sie gesprochen
eines Manns Braut bin ich gewest,
heut hoff ich Christus Braut zu werden
und erben mit ihm das Reich.

Noch auf diesem letzten Gange redet man ihr zu:

Darauf hat sie gesprochen,
Ich bleib bei meinem Gott,
Darumb ihr seyd hergekommen
Darin wollt fahren fort.

Das Korn ist in den Strohen
es will gedroschen seyn,
Gottes Wort ist angefangen
es muß vollendet seyn.

Endlich heißt es:

Also ist sie gestorben
Allen frommen Christen zu Trost,
Gotts Nam' hat sie bezeuget
Versiegelt mit ihrem Blut.

Godhart von Nonnenbach und Peter Kremer*) zu Winneck mit dem Schwerte gerichtet wußten durch ihre standhafte und fromme Haltung selbst dem Henker Mitleid einzuflößen, der ihnen tröstend zusprach, und sie erinnerte, auch Christus sey unschuldig gebunden worden: das zuschauende Volk drang darauf, ihnen als frommen Männern ein christliches Begräbniß zu gewähren. Jörgen Ladenmacher und Wilhelm von Keppel wurden zu Cölln als Wiedertäufer hinausgeführt in dem Rhein ertränkt zu werden, allein nur an

*) S. Bl. 180 das Lied: „Merkt euch ihr Völker überall" rc.

dem ersten vollzog der Henker das Urtheil, den andern schleppte er weiter mit der Drohung, „ihm den Kopf abzufegen", hieß ihn aber dann schleunig entfliehen, und es wurde ausgesprengt, man habe sein verschont, weil er sich von seinem Irrthum gewendet habe. Das Lied unseres Buches über diesen Vorgang, *) das durch einzelne Stellen an Luthers Lied „von den zween Märtyrern in Brüssel" erinnert, rührt her von ihm und er widerspricht darin jenem Gerüchte als einem lügenhaften:

Sie sagen, daß ich am End'
die Wahrheit hab' aufgeben,
hab' mich von Gottes Wort gewendt,
drumb sey ich auch noch im Leben.

Die laß man immer lügen hin
sie habens keinen Frommen,
laßt uns dem Herren danken drin,
Sein Wort ist zu uns kommen.

Mildgesinnte Richter mochten vor der Menge der Opfer zurückbeben, welche die strenge Satzung forderte, heimliche Hinausführungen zu ungewöhnlicher Zeit wurden von ihnen angeordnet, von mehren Hinausgeführten das Urtheil nur an Einem vollzogen, die andern zur Flucht gedrungen, und dann von ihnen verbreitet, daß sie sich bekehrt hätten. So geschahe es auch in einem andern, durch ein Lied **) unseres Buches „von Jörgen Friesen" berichteten Falle. Der standhafte Bekenner ermahnt darin vom Kerker aus seine Glaubensgenossen, bei der erkannten Wahrheit zu verharren; seinen eignen Worten folgen sodann 4 Schlußstrophen eines Gefährten, welche den Ausgang berichten:

---

*) Bl. 182. „Zu singen will ich heben an" rc.
**) Bl. 185b.

Bl. 188. (Str. 1.) Sein Leben thät er verlieren,
Heimlich zwischen Tag und Nacht 2c.
(Str. 3.) Zween Christen thät man ausführen
Nit wie man vormals pflag,
Auf daß man nit sollt spüren
Was da geschehen mag.
Einen thäten sie tödten,
Zu Cöllen in dem Rhein,
Den andern ließen gehen,
Sein' Glauben behielt er fein.

Allein es kommen auch Fälle vor, wo Richter, sey es aus fanatischem Hasse gegen die Irrgläubigen, sey es um die Gerüchte milderen Verfahrens, die ihnen Verantwortlichkeit bringen konnten, zu widerlegen, mit grausamer Härte verfuhren. Das Schlußlied unsers Buches*) berichtet uns, daß zu Mastricht Bruder Arndt, seine Gattin Ursula, eine Frau von fünf und siebzig Jahren, und ihre Töchter (Tringen und Neelken) um Mitternacht als geständige Wiedertäufer verhaftet wurden, daß man sie der scharfen Frage (der Tortur) unterwarf, ohne sie ihrem Glauben abwendig machen zu können; daß die schwer gemarterten Alten die Kunde, daß sie verbrannt werden sollten, mit Heiterkeit, ja mit Freude empfingen, die greise Mutter aber geknebelt hinausgeführt wurde, um Sprechen und Singen ihr zu wehren; daß endlich die verwais'ten, standhaft gebliebenen Töchter vierzehn Tage später ein gleiches Schicksal erfuhren, wobei es zwar Tringen gelang, die Binde zu entfernen, mit der man ihr wie ihrer Schwester den Mund verschlossen hatte, daß aber als sie ihn zum Sprechen öffnen wollte, der Henker sie darauf schlug.

Doch nicht Beispiele standhafter Bekenner aus dem Schooße

*) Bl. 234.

der eigenen Brüderschaft finden wir allein in unserm Buche, um durch sie die Kreuzesscheuen zu erheben und zu stärken; auch ältere Fälle aus der Märtyrergeschichte werden dazu herangezogen. So die Geschichte von dem zu Rom in siedendem Öle gemarterten, und dann verbrannten Algerius, der seinen Brüdern erzählt: wenn auch die Welt es nicht glauben werde, so müsse er ihnen doch bekennen, er habe in seinem dunkeln Kerker Lustbarkeit gefunden, unaussprechliche Süßigkeit im Rachen des Löwen, Hoffnung des Heiles in der Bitterkeit des Todes; er habe in der Hölle Grund gelegen, und wo Andere weinten und heulten, sey sein Mund voll Lachens gewesen; begeistert ruft er aus:*)

„Kein' Freundschaft ist mir lieber
denn Brüder im Glauben geleich,
kein Vaterland noch heymet süßer
denn Gottes Himmelreich!
kein Schatz noch Gut mir baß gefällt,
denn das ewig' Leben
hab' ich mir auserwählt!

endlich schließt er

Die Hitz' ist mir worden
ein' frische Lustbarkeit nicht sau'r,
Der Winter ist wie Frühling im Herren,
der ich nicht fürcht' brennend' Feu'r!
Sollt' ich fürchten schlechte Hitz' und Pein?
Die wird ein' klein' Zeit dauern,
dann werd' ich in Freuden seyn!

Betrachten wir dieses alles im Zusammenhange, so kann uns kein Zweifel bleiben, daß wir nach Zusammenstellung und Inhalt ein geistliches Singebuch der Wiedertäufer vor uns ha-

*) Bl. 208 b.

ben. Eben so aber zeigt sich ferner, daß es aus der Mitte der Anhänger Menno's hervorgegangen seyn, und die von dem frühern Besitzer angenommene Jahrzahl richtig seyn müsse, wenn wir der Zeit seines Erscheinens näher nachforschen.

Fast alle jene Märtyrerlieder, deren Inhalt wir mittheilten, bieten in irgend einer Strophe eine Zeitangabe. Ein früheres Jahr als 1552 ist nicht angezeigt; dann finden wir die Jahre 1557, 1558, 1562, 1565 genannt; dieses letzte das späteste in den Liedern, die dem Anhange „etlicher neuer Lieder, so vorhin nicht hiebeigewesen", vorangehen. Das Schlußlied dieses Anhanges — eben das von dem Bruder Arndt und den Seinigen — berichtet, daß diese am 24. Nov. 1569 ergriffen, die Alten am 9. Jan. 1570 verbrannt, und am 23sten desselben Monats gleiche Hinrichtungen an den verwais'ten Töchtern vollzogen worden seyen. Damit ist der früheste Zeitpunkt gegeben, in welchem unser Buch erschienen seyn kann; allein es ist auch nicht wahrscheinlich, daß dieses in einem bedeutend spätern geschehen seyn werde. Denn in den früheren Märtyrerliedern — wenn wir das eine so viel ältere von Algerius ausnehmen — finden wir dem Tode der Bekenner doch eine Art äusseren Trostes für den Leser beigesellt durch den Antheil der Richter, des Volkes, ja, der Henker selbst; man könnte versucht werden, ihr Opfer für ein leichteres zu halten. In dem letzten Liede dagegen erscheinen die Verurtheilten mit schonungsloser Härte und kalter Grausamkeit behandelt, der sie dennoch eine gleiche Freudigkeit und Sanftmuth entgegen stellen. Gewiß hat man nun nicht lange gesäumt, ihr glorreiches, noch in frischem Andenken stehendes Beispiel dem erneuerten Singebuche beizufügen, sobald ein Bedürfniß der abermaligen Herausgabe desselben sich geltend machte; es galt nicht allein ihr Andenken zu ehren, ihre Treue und Standhaftigkeit zu verherrlichen, die

Brüder zur Nachfolge anzuregen, sondern auch die ganze Schwere ihres Opfers für die als Wahrheit erkannte Lehre zur Anschauung zu bringen.

Wann das ältere Singebuch erschienen sey? ist mit Gewißheit nicht zu sagen; war es dem Theile des vorliegenden gleichlautend, der seinem Anhange vorausgeht, so kann es nicht früher gewesen seyn als um 1565, wo wir das letzte der darin berichteten Martyrien besungen finden. Zwar könnte im Allgemeinen die Frage entstehen, ob nicht ein noch älteres Gesangbuch der Wiedertäufer vorhanden sey? Denn es sind Lieder von Wiedertäufern, die für ihre Lehre als Märtyrer in den Tod gingen, aus viel früherer Zeit vorhanden; die Mehrzahl der von Wackernagel in seiner Sammlung „das teutsche Kirchenlied“ mitgetheilten Märtyrerlieder (619 — 630) gehört eben solchen Bekennern an. Das Lied 619 von Hans Schlaffer, der 1527 zu Schwatz enthauptet wurde (619) bekennt in dem Abgesange seiner 7ten Strophe sich Christi nicht zu schämen, dem er „durchs widerpadt“ bis in den Tod sich ergeben habe; Jörg Wagner (620) und Hans Hut (621), von denen der erste 1527 in München verbrannt, der andere 1528 im Gefängnisse in Augsburg gestorben, dann dem Feuer übergeben wurde, sind, obgleich die wiedertäuferische Ansicht in ihren Liedern nicht vorzugsweise sich geltend macht, doch sonst als dieser Sekte angehörend bekannt;*) das Lied (623) des 1528 zu Augsburg enthaupteten Liepolt Schneider legt in seiner 4ten Strophe großes Gewicht auf die Taufe der Gläubigen nach „Marci am letzten“; das Lied (630) der 14 Märtyrer, deren jeder eine Strophe davon gedichtet und sie mit seinem Namenszuge bezeichnet hat, weis't in

*) S. Ranke deutsche Geschichte. III. S. 512. 517, woselbst auch ausführlicher (wahrscheinlich in Liedern verfaßter) Erzählungen von dem (Feuer-) Tode Hätzers zu Constanz und Hubmayers zu Wien gedacht wird.

seiner elften Strophe hin auf ihre innige Verbrüderung durch die Taufe, und so mag auch das Lied (625) von den 7 Brüdern im Gefängnisse zu Gmünd, deren ebenfalls ein jeder eine Strophe desselben gedichtet hat, auf einen Vorgang hinweisen, dem gleich, den jenes andere Bl. 166 unseres Buches von den sieben Bekennern zu Gemünne erzählt; da, wenn in jenem von sieben Brüdern geredet wird, wohl nicht von leiblicher Brüderschaft die Rede ist, sondern von der Verbrüderung im Glauben. Die Lieder 626, 627 von Mattheiß Cerfaß, von Wilhelm von Keppel und Jörg Ladenmacher will ich nur vorübergehend erwähnen, da sie späterer Zeit sind (1555, 1562) und unser Buch sie ebenfalls enthält.

Allein das zuerst erwähnte Lied Hans Schlaffers zeigt deutlich, daß es Anfangs nur in einem einzelnen Drucke bald nach seiner Hinrichtung erschien, als fliegendes Blatt, die Brüder von dem Geschehenen zu unterrichten, sie in der erkannten Wahrheit zu stärken. Ohne Zweifel ist dies auch in den übrigen Fällen geschehen; die Quelle aber, aus der, als einem wirklichen Liederbuche, Wackernagel alle diese Gesänge schöpfte, ist eine spätere, vom Jahre 1583, und es ist wahrscheinlich, daß man diese älteren Denkmahle erst dann sammelte, als die Hitze der Verfolgung in Deutschland etwas nachgelassen hatte, ganz abgesehen von unserem Buche. Dieses aber ist offenbar in dem nördlichen Theile der Niederlande erschienen, worauf manche Sprachwendung in seinem Inhalte deutet, sowie denn auch die Bewohner jener Gegend den Ansichten der Wiedertäufer günstig gesinnt waren, so daß diese dort früher schon, ehe ihnen Duldung ausdrücklich gewährt wurde, derselben thatsachlich genossen, seit nämlich die niederländischen Provinzen in erklärtem Gegensatze gegen die spanische Herrschaft sich befanden, deren eben dort vor allem harte Verfolgung der Neugläubigen vor-

nehmlich den Aufruhr gegen sich entflammt hatte. Damals erst, als mit einiger Sicherheit Gemeinden der bisher gleich dem Wilde des Waldes Gejagten sich bilden konnten, durfte man daran denken, geistliche Liedersammlungen für ihre gemeinsame Erbauung zusammenzustellen, obgleich man, wie wir sehen, vorsichtigerweise Druckort und Druckjahr bei ihnen wegließ. Ob unmittelbar vor der wilden münsterischen Bewegung, oder während derselben Lieder erschienen, in denen der Geist derselben sich abspiegelte, ist mir nicht bekannt geworden. Es ist aber auch nicht wahrscheinlich, wenigstens hat man damals, und noch viel minder späterhin, als alles an diesen Aufstand Erinnernde mit eifriger Gewaltsamkeit unterdrückt wurde, daran gedacht, sie zusammenzustellen, indem auch alle damals im Geiste der wahnsinnigen Schwärmer verfaßten Schriften durch deren Zerstörung ausnehmend selten geworden sind.

Von dem Inhalte unseres Buches ist bereits vieles Einzelne mitgetheilt, um dessen Abstammung zu erweisen; es bleibt nur einiges Allgemeine darüber nachzuholen. Abtheilungen nach Fest-, Psalm-, Zeitliedern, überhaupt eine geordnete Zusammenstellung nach den Gegenständen der Gesänge enthält es nicht; ohne ersichtliche Anordnung stehen dieselben nebeneinander, und auch die Märtyrerlieder werden von andern verschiedenen Inhalts unterbrochen. Schon die Vorrede deutet darauf, daß wir wenige Lieder der allgemeinen evangelischen Kirche hier zu erwarten haben; sie enthält sonst, wie schon bemerkt worden, nichts Thatsachliches, sondern nur die Aufforderung den Herrn zu loben wegen der unaussprechlichen Wohlthat der Erlösung mehr jedoch mit dem Herzen als dem Munde, da das Lob nicht schön sey aus dem Munde des Schalks, weil es nicht von Herzen gehe. Sie ermahnt daher ausdrücklich, es nicht in argem Sinne zu verstehen, daß schöne geistliche Lieder und

Psalmen ausgelassen seyen, nicht weil man sie verwerfe, sondern um den Aufwand zu vermeiden, und das Anschaffen des Buches zu erleichtern. In der That, die Mehrzahl der Lieder sind aus der Mitte der Taufgesinnten hervorgegangen, und wir kennen ihre Urheber nur da, wo diese im Fortgange oder am Schlusse der Lieder sich selber nennen. Nur neun*) allgemeiner

---

*) Folgende Lieder sind die aufgenommenen:

I. Ach Gott vom Himmelreiche ꝛc. W. 441. von Andreas Gruber. Unser Buch giebt, mit größerer oder minderer Abweichung die ersten 8 Strophen: hinter der achten wird eine neunte eingeschaltet, die Wackernagel nicht hat; dann folgt die 10te, und eine veränderte Schlußstrophe.

II. Erzürn dich nicht o frommer Christ ꝛc. W. 555. von Ludwig Hetzer. Alle 23 Strophen, mit unbedeutender Veränderung einzelner Worte.

III. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn ꝛc. W. 275. von Hans Witzstatt von Wertheim. Alle 16 Strophen, gleichlautend der Fassung, worin der Druck von Hans Varnier zu Ulm (1536) und der 2. Theil des zu Straßburg 1544 erschienenen Gesangbuchs (das ander teyl, aller Psalmen) das Lied geben.

IV. Merkt auf ihr Christen alle gleich. W. 634. Lied eines unbekannten Dichters, aus dem Nürnberger Enchiridion von 1527. Alle 21 Strophen, mit geringfügigen Abweichungen gleichlautend.

V. O guter (gütiger) Gott in Ewigkeit. W. 437. von Wenceslaus Link. Alle 15 Strophen mit einigen Veränderungen. Statt des „Türken“ ist in allgemeinerem Sinne „der Feind“ gesetzt.

VI. O Gott verleih mir deine Gnad ꝛc. W. 278. von Johannes Sanffdorfer. Wenige Sprachformen ausgenommen, alle 7 Strophen übereinstimmend.

VII. Willtu bei Gott dein' Wohnung han ꝛc. W. 640; eines unbekannten Dichters. Die 7 ersten Strophen, bis auf die Endzeilen der 7ten, stimmen überein; dann folgen zwei, von der Fassung bei W. ganz abweichende, in denen Standhaftigkeit im Glauben und williges Aufsichnehmen des Kreuzes empfohlen wird.

VIII. Wach auf mein's Herzens Schöne ꝛc. W. 240. von Hans Sachs. In seinen 9 Strophen übereinstimmend.

IX. Wo Gott der Herr nit bei uns hält ꝛc. W. 227. von Justus Jonas. Eine unbedeutende Abweichung ausgenommen, in seinen 8 Strophen übereinstimmend. — Außerdem giebt Wackernagel noch, wie bemerkt ist, die beiden Märtyrerlieder „von Mattheiß Cerfaß

gebräuchliche Lieder sind aufgenommen, und unter ihnen eines allein von einem Sinnesgenossen, ja, Märtyrer ihres Glaubens: die Nachbildung des 37sten Psalms von Ludwig Hetzer: „Erzürn dich nicht o frommer Christ ꝛc.“ ein Lied das mit seiner (wahrscheinlich ursprünglichen) Melodie zuerst in dem Straßburger Liederbuche von Wolfgang Köphl 1537 vorkommt, und mit ihm zu jenen 7 gehört, welche von Orlandus Lassus zu 5 Stimmen (vortrefflich) behandelt, um 1583 zu München zusammengedruckt wurden; so daß wir deutlich sehen, daß er, der gläubige Katholik, weder aus der getrennten Kirche Hervorgegangenes scheute, noch selbst das Erzeugniß eines von beiden Kirchen verworfenen, durch Feuer gerichteten Ketzers.*)

(1555)“ so wie von Jörg Labenmacher und Wilhelm von Kepfel (1562) unter den Num. 626, 627. In jenem früheren stimmen die ersten 15 Strophen überein ohne erhebliche Abweichungen: hinter der 15ten ist in unserem Buche eine eingeschoben, die bei W. fehlt: „Kein Fehl, o Herr, bei dir nicht ist“, alle übrigen sind, wie zuvor, gleichlautend. Dieses letzte giebt alle 45 Strophen unseres Buches mit einer, bald hier, bald dort, besseren Les'art, ohne daß durch die Abweichungen das Ganze wesentlich verändert wird.

Andere Lieder unseres Buches täuschen nur durch Uebereinstimmung oder nahe Ähnlichkeit ihrer Anfangszeilen mit denen bekannter Lieder. So ist (Bl. 28) „Hilf Gott daß mir gelinge“ ganz verschieden von dem bekannten, gleich beginnenden; (Bl. 13) „Ich stund an einem Morgen“ eine von der bekannteren Umdichtung eines weltlichen Liedes ganz unabhängige, neue; (Bl. 56) „Im Anfang Gott geschaffen hat“ dem Frederschen gleichen Anfanges nur in sofern verwandt, als dieses von der Schöpfung handelt, jenes vom Sündenfalle; (Bl. 155) „Mein Seel nun lob den Herrn“ vollkommen unabhängig von Gramanns Liede über den 103ten Psalm; (Bl. 99[b]) „Wie lieblich hat sich gesellet“ durchweg abweichend von Vespasius' Umdichtung eines gleich beginnenden weltlichen Liedes: endlich (Bl. 122) das Lied „Wohl dem der in Gottes Furchte steht“ nicht das Luther'sche.

*) Obgleich dieses Lied ursprünglich aus der Kirche von Zürich hervorgegangen ist, enthält doch das von Froschauer dort 1536 herausgegebene Gesangbuch weder dasselbe noch seine Melodie. Dessen spätere Ausgabe von

Auch dürfen wir nicht voraussetzen, daß diese neun Lieder wegen Übereinstimmung mit der Lehre der Wiedertäufer vorzugsweise von ihnen gewählt worden; ihr Inhalt drückt vielmehr die auch in ihnen lebende allgemein christliche Sinnesart kräftig aus, wie dessen nähere Prüfung ergiebt. Denn die Heiligkeit, die Würdigkeit des nunmehr hervorgedrungenen göttlichen Wortes, wird mit Wärme in ihnen gepriesen, die Freude an ihm wird laut; alles Verlangen nach dem, was es verbeut, ersterbe, freudig sey gethan, was es einschärft; Furcht und Schrecken vor denen, die gegen die Verkündiger des Wortes wüten, darf man nicht hegen, aber um rechte Lehrer dieses heiligen Wortes hat man zu bitten, und um ein weltliches Regiment, wodurch es kräftig geschützt werde. Keiner mag die scheinbare Glückseligkeit des Ungerechten beneiden, Jeder vielmehr der Führung des Herrn unbedingt vertrauen; jenen wird das Gericht ereilen, der Fromme wird behalten bleiben. Kurz ist die Trübsal hienieden, aber sie wirket eine unvergängliche Herrlichkeit; deshalb mag das Kreuz nicht gemieden seyn, sondern in Geduld dem Herrn nachgetragen, dem ewigen Vorbilde. Jeder Götzendienst ist zu fliehen; nicht den Heiligen, sondern dem Herrn, der sich in ihnen verherrlicht hat, gebührt die Anbetung, er ist der rechte Helfer, der einige Eckstein. Unsere Sünden haben wir zu bekennen und zu bessern, sonst werden sie nach Verdienst an uns heimgesucht von der göttlichen Gerechtigkeit, welche die Übertreter in die Hände ihrer Feinde giebt; mit der Umkehr dürfen wir nicht zögern, dann aber um Erledigung von solcher Strafe Den bitten, welcher der alleinige Schutz ist derer die an ihn glauben, und die Anschläge

---

1570 giebt es mit einer anderen, wahrscheinlich späteren Singweise. S. die ursprüngliche in Tuchers Melodienbuche zum Schatze des evangelischen Kirchengesanges in M. Prätorius Tonsatze. No. 330. S. 182, 183.

der Gottlosen zerbricht ꝛc. — In diese Worte können wir kürzlich zusammenfassen, was in den gewählten Liedern ausgesprochen ist, und für sich allein dem Gesangbuche keinesweges das Gepräge eines wiedertäuferischen geben würde. Die Mehrzahl seiner Lieder ist gleich denen der gereinigten Kirche und der böhmisch-mährischen Brüder am Rande der ältesten Gesangbücher reichlich mit Beweisstellen der heiligen Schrift versehen, ohnfehlbar um dadurch zu erhärten, daß man keine neue Lehre verkünde, sondern eine auf die ältesten Urkunden des Glaubens gegründete.

Die in allen Liedern unseres Buches vorwaltende Wärme der Überzeugung, die innige Wahrhaftigkeit, deren Gepräge sie alle tragen, ist es, wodurch sie für uns anziehend werden, nicht ihre Form, die durchweg eine sehr vernachlässigte ist. Dazu tritt noch der Mangel an Sorgfalt bei dem Abdrucke, wonach Manches, das bei Vergleichung mit den anderswoher aufgenommenen Liedern für eine abweichende Lesart gehalten werden könnte, zuletzt als Druckfehler sich kundgiebt, obgleich auch der umgekehrte Fall dort im Drucke verschuldeter Irrthümer sich findet, und unser Buch die richtige Lesart giebt. Namentlich läßt sich die Grundform der Strophe eines Liedes erst durch deren Vergleichung mit allen übrigen desselben erkennen, was bei Feststellung der Melodieen wohl in Acht zu nehmen ist, die auch zuweilen offenbar unrichtig angegeben sind. Denn unmittelbar ist deren keine ihrem Liede beigegeben, sondern nur über dessen Anfange mit Worten angezeigt; wo dieses nicht der Fall ist, muß sie nach dem Strophenbaue ermittelt werden. So gehen wir nun zu dem musikalischen Theile unseres Gesangbuches über, durch den dasselbe mit dem Liedergesange seiner Zeit lebendig zusammenhängt.

Es begegnet uns hier eine Erscheinung, die demselben mit

der Mehrzahl aller älteren evangelischen geistlichen Liederbücher gemeinsam ist: Die Mehrzahl seiner Lieder ist auf weltliche Melodieen verwiesen, deren manche nur einmahl angewendet werden soll, andere öfter wiederkehren; die gewählten gehören durchgängig zu den beliebtesten jener Zeit, und sind zum Theil aus den erhalten gebliebenen weltlichen Melodieenbüchern noch herzustellen. Der rhythmischen Formen (der Maaße) dieser dem weltlichen Liedergesange entlehnten Singweisen sind 28, die in 55 melodischen Formen erscheinen, auf 69 Lieder (also die Mehrzahl des Inhaltes von unserem Buche) angewendet. Am häufigsten finden wir: die 4zeilige Strophe (in 5 rhythmischen, 13 melodischen Formen), die 5zeilige (in 3 rhythmischen, 8 melodischen), die 7zeilige (in 6 rhythmischen, 9 melodischen); die 8zeilige unter allen am öftersten, (in 5 rhythmischen, 16 melodischen) obgleich an rhythmischer Ausbildung die 7zeilige als die reichere sich zeigt. Die 6, 9, 10, 11, 13zeilige Form treten uns seltener entgegen. Die nähere Prüfung ergiebt, daß viele dieser Maaße beliebter sehr verbreiteter Volkslieder noch in unserem evangelischen Kirchengesange fortleben, wenn auch nicht immer unter denselben melodischen Formen. So das Maaß jenes als Spottlied umgedichteten 4zeiligen | 8787 | : „Der Kuckuck hat sich todt gefall'n“ und des Dannhäusers, in M. Prätorius': „Ich dank dir schon in deinem Sohn“ ꝛc.; das 5zeilige | 88787 | von der Schlacht zu Pavia: „In Gottes Namen heb' ich an“ ꝛc. und das eines (wahrscheinlich) auf die wiedertäuferischen Wirren zu Münster bezüglichen Liedes: „Wollt ihr hören ein neues Lied | was (da) zu Münster ist geschicht“ ꝛc. in den geistlichen Liedern: „Da Jesus an dem Kreuze stund“ ꝛc. und „In dich hab' ich gehoffet Herr“ ꝛc.; das 7zeilige | 76.76.8.76 | der Lieder: „Es wohnet Lieb' bei Liebe“ ꝛc. und „Von Lieben kommt groß Leide“ ꝛc. in den geistlichen: „Ach

Gott wem soll ich klagen" rc. und „Hilf Gott daß mir gelinge" rc.; das 8zeilige | 76767676 | des Tones „vom Hillebrand, vom Benzenauer, vom Grafen zu Rom" rc. in den älteren: „Herzlich thut mich erfreuen rc. Ich dank dir lieber Herre" rc. und den späteren: „Valet will ich dir geben rc. Wie soll ich dich empfangen rc. O Haupt voll Blut und Wunden" rc. und so andere mehr. Manche jener Maaße freilich sind dem Kirchengesange ganz fremd geblieben, wie das 11zeilige | 778 677 668 86 | „Sie sagt ich sollt sie trauen" rc. und das 13zeilige | 8878 878787876 | „Von einem Ritt'r aus Steiermark" rc., oder sie kommen (wie der Herzog Ernstes Ton | 887 | 87 887) so viel ich finden konnte, dort nur in einem einzigen Falle vor (in dem Liede vom reichen Mann und armen Lazarus bei M. Prätorius: „Es war einmahl ein reicher Mann" rc.). Andere dagegen lassen durch Änderung einer einzelnen Zeile, oder durch eine Zeilenumstellung leicht eine Übereinstimmung mit kirchlich üblichen bewirken,*) oder sie haben, wenn auch vorübergehend, durch andere Sammlungen jener Zeit eine Stelle in der Kirche gefunden in Umdichtungen oder Entlehnungen ihrer besonders anmuthigen Weisen,**) die, wenn selbst nicht vollkommen den

---

*) Unter den 4zeiligen:

1) 8.8.7 7. Es ritt ein Reuter durch den Wald.
2) 11. 11. 8 10. Vor jenem Walt da hört ich rc.; durch Erweiterung der 3ten Zeile in eine 10sylbige wird dieses Maaß dem des 8ten der französischen Psalme vollkommen gleich. Übrigens ist die angegebene weltliche Melodie Bl. 73 b dem Liede „O Herre Gott mein' Noth muß ich dir klagen" vorgeschrieben: Bl. 226 aber wiederum die Weise dieses letzten Liedes (neben einer zweiten: „Wach auf mein' Seel', denn es ist an der Zeit" dem Liede: „Mit Lust und Freude will ich Gott lobsingen." Allezeit wird also hier auf einen weltlichen Gesang zurückgewiesen.
3) Das 7zeilige 87 | 889 „Ach Maydlin was hat dir der Rock'n."
4) Das 9zeilige 76 | 76778 „Fröhlich wollen wir singen".

**) So in den souter liedekens:

Ick seg adieu | 11.8.8.4.10. |

Liedern anpassend, die Anbequemung durch melodische Dehnungen erleichterten, indem sie bald die Anwendung einer größern Zahl von Sylben zu einer Gesangsfigur zuließen, bald eine solche einer einzelnen Sylbe zuzutheilen erlaubten, oder auch dem Baue des Liedes strenger sich fügen mußten, wie die auch hier anzutreffende Weise des Liedes: „Ach Lieb' mit Leid" ꝛc., die auf solche Art mancherlei Umwandlungen erfahren hat, wenn auch der Kern ihrer melodischen Ausgestaltung unangetastet geblieben ist. Man darf also mit Recht versichern, daß unserem Buche zufolge, der größeste Theil der wiedertäuferischen Lieder, ihrer erscheinenden Form zufolge, auf weltlichem Gesange beruht. Ja man darf es selbst von ihnen allen (mit wenigen Ausnahmen) behaupten, sofern bloß von ihren Versmaaßen (ihrem rhythmischen Theile) die Rede ist, indem, bis auf wenige, diejenigen, denen eine geistliche Melodie vorgezeichnet ist, eine weltliche Weise gleichen Maaßes sich gegenüber haben. Dabei kann aber nicht behauptet werden, daß der melodische Theil jener von dieser herstamme, eben so wenig, als daß jene, die wir als Ausnahmen in dem Folgenden nennen, nicht wirklich von weltlichen herzuleiten sind, indem wir lediglich hier auf den Inhalt unseres Buches Rücksicht nehmen. Unter 32 geistlichen den Liedern desselben vorgezeichneten Weisen haben nur folgende in ihm keine weltlichen sich gegenüber:

Der Wächter der blies an den Tag | 8.8.8.8.4.8.
Ich arm Schäflein auf grüner Haid (Ick arm schaap) } | 7.6.7.6.8.8.6.
Ich stund an einem Morgen ꝛc. } | 7.6.7.6.8.8.6.
Ich will mich gern erhöhen ꝛc. | 7676676.7.
oder bei Prätorius:
Wach auf meines Herzens Schöne ꝛc. | 7676787.
Von deinetwegen bin ich hier | 86867676.
Nach grüner Farb mein Herz verlangt ꝛc. | 868686886.
Ungnad begehr ich nicht von ihr | 847 | 8888.

I. Ein 5zeiliges | 88888 | „Der ewig' Gott ein starker Rath ꝛc." ‖ Bei Tucher 80. Mit Freuden will ich fahr'n dahin ꝛc. | 153. Gedenk o Herr und nimm dich an ꝛc. (Mel. des 132. Psalms.)

II. Zwei 6zeilige:

1) Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn ꝛc. | 887.887 | (Verdoppelt: Es sind doch selig alle die ꝛc.)

2) Vater unser im Himmelreich | 888888 | .

III. Zwei 7zeilige:

1) Herr Christ, der einig' Gotts Sohn ꝛc. | 76 | 776 | .

2) Pange lingua (wie es hier erscheint: 9999559; ein dem evangelischen Kirchengesange des 16. Jahrhunderts fremdes Maaß.)

IV. Ein 8zeiliges:

Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ ꝛc. | 87 | 8.11.6.7.

V. Zwei 9zeilige;

1) Allein zu dir Herr Jesu Christ. | 87 | 88848.

2) Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. | 8̆7̆ | 5̄5̄5̄6̆7̆. (Die iambischen Zeilen sind durch ˘, die trochäischen durch ¯ bezeichnet.)

VI. Ein 10zeiliges:

An Wasserflüssen Babylon ꝛc. (Der Thöricht spricht, es ist kein Gott ꝛc.) | 87 | 887.

VII. Ein 11zeiliges:

Mag ich Unglück nit widerstahn ꝛc. | 847 | 44 | 7.

VIII. Ein 13zeiliges:

O Herre Gott begnade mich | 8877 | 88887.

Allein auch von diesen scheinbar selbständigen geistlichen Weisen erscheint II. 1. (Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn ꝛc.) in einem einzelnen Drucke auf die des weltlichen Liedes: „Was wöll' wir aber heben an" verwiesen;*) III. 1. (Herr

*) Ev. Kirchengesang Th. I. S. 70.

Christ der einig' Gotts Sohn ꝛc.) theilt mit dem weltlichen Liede: „Ich hört ein Fräulein klagen“ das Maaß und die wesentlichen Grundzüge der Melodie;*) die Singweise von VII endlich (Mag ich Unglück nit widerstahn) kommt ursprünglich vor zu einem weltlichen Liede gleichen Anfanges in L. Senfls Tonsatze, während das geistliche Lied gleichen Maaßes mit einer ganz abweichenden Melodie von Caspar Bohemus erscheint.**) Es ist nicht zu leugnen, daß manche dieser entlehnten Weisen ihre Wahl rechtfertigen; aber bei den schweren Verfolgungen, welche die Wiedertäufer, zumahl bald nach den Münsterschen Wirren zu erleiden hatten, darf es auch nicht befremden, daß oft nur die zunächst sich darbietende rhythmische und melodische Form ergriffen wurde, um dasjenige dem Gedächtnisse der im Glauben Verbrüderten einzuprägen, was man ihnen verkünden wollte. Aus gleichen Gründen ist eben so wenig zu erwarten, daß innerhalb ihres Kreises, dem ein der dichterischen und musikalischen Form nach eigenthümlicher geistlicher Gesang nicht einmahl beigemessen werden kann, eine beachtenswerthe Kunst mehrstimmiger Behandlung sich habe entfalten können, da selbst die böhmisch-mährischen Brüder einer solchen nicht genossen haben, ohnerachtet sie im Besitze eines reichen, blühenden, zu großem Theile ihnen eigends angehörenden Kirchengesanges sich befanden, und eine Zeitlang wenigstens einer friedlichen Entwicklung ihrer gottesdienstlichen Gebräuche sich zu erfreuen hatten.

Man hat in neuester Zeit oft behauptet, daß in einer bekannten und allbewunderten Oper unserer Tage, deren Gegenstand die münsterschen Wirren bilden, ein von drei als geistliche und politische Missionare herumwandernden Wiedertäu-

*) Ev. Kirchengesang Th. I. S. 129. 130.

**) Forster, frische Liedlein ꝛc. I. 102. 51.

fern angestimmter lateinischer Gesang einem alten geistlichen Liede dieser Sekte angehöre. Abgesehen nun auch von der Unwirksamkeit einer dem Volke in fremder, ihm unverständlicher Sprache geschehenen Aufforderung, kann ich aus den Quellen, auf die unser Buch hinweis't, eben so wenig die Begründung jener Meinung schöpfen, als ich in diesen dreien, wie der Dichter sie uns giebt, jene wilden von chiliastisch-fleischlichen Hoffnungen trunkenen münsterschen Enthusiasten zu erkennen vermag, sondern nur gemeine Betrüger, die Jener in aller Unbefangenheit als solche sich kund geben läßt. Sowohl der gedachte Gesang, als Alles sonst in jener Oper erscheinende Geistliche scheint mir lediglich der schaffenden Phantasie ihres Urhebers entsprungen; es müßte denn seyn, daß er selber uns darüber eines Andern belehrte, und uns die Quelle bezeichnete, aus welcher es von ihm geschöpft ist.

II.

Das Zwick-Froschowersche Gesangbuch zu Zürich, 1536, 40, 70.

Von dem durch Johann Zwick 1536 zuerst, dann 1540 herausgegebenen, zu Zürich bei Christoffel Froschouer gedruckten: „Nüw gesangbüchle von vil schönen Psalmen vnd geistlichen liedern, durch ettliche diener der kirchen zu Costentz vnd anderstwo merklichen gemeert, gebessert, vnd in geschickte ordnung zesamen gestellt, zu übung vnd bruch jrer auch anderer

Christlichen kirchen rc." besitzt die Meusebachsche Bibliothek eine noch 30 Jahre spätere Ausgabe, unter dem Titel: „Psalmen vnd Geistliche Gesang, so in der Kirchen vnd Gemein Gottes, in Tütschen Landen gesungen werden. 1570." Am Schlusse steht: „Gedruckt zu Zürych, by Christoffel Froschower, Im jar M. D. LXX."

Die erste Ausgabe dieses geistlichen Gesangbuches Zwinglisch Gesinnter erschien fünf Jahre später als der schweizerische Reformator auf dem Schlachtfelde zu Cappel (den 11. Oct. 1531) den Heldentod gefunden hatte. Sie ging der ältesten, vollständigen Ausgabe der französisch-calvinischen Psalmen (1562) um 26, der ersten der vierstimmigen Harmonieen Goudimels über deren Melodieen (1565) um 29 Jahre, der frühesten Ausgabe von Lobwassers Übersetzung (1573) um 37 voraus, jener Übertragung der Psalmen, durch welche die Entwicklung eines eigenthümlichen deutschen Kirchengesanges der Reformirten gestört und ihr endlich ein Ziel gesetzt werden sollte an den Orten, wo der Lobwassersche deutsche Psalter allgemein und ausschliessend sich verbreitete. Wann dieses zu Zürich geschehen sey, ist mir unbekannt; vielleicht wird das ausführlichere Besprechen der Ausgaben des Zwick-Froschowerschen Gesangbuches die Veranlassung davon näher erkennen lassen. So viel ist vorauszusetzen, daß die spätere Ausgabe dieses Buches von 1570 auch dessen letzte geblieben sey. Denn bis in die nächstvergangene Zeit hat die Kirche zu Zürich auf den nur 3 Jahre später als jene Ausgabe herausgekommenen deutschen Psalter Lobwassers sich beschränkt, der in Goudimels 4stimmigen zu der deutschen Übertragung beibehaltenen Tonsätzen über seine Melodieen von allen Gemeindegliedern ohne Gebrauch der Orgel abgesungen wurde. Von vielen unter den Neueren, zumeist von Reichard, ist dieser Kirchengesang als höchst erbaulich gepriesen,

von Andern ist er scharf getadelt worden; wie denn Nägeli's maaßlose Angriffe auf den Choral wohl zuerst durch diese kirchliche Einrichtung seiner Vaterstadt veranlaßt sind, bis sie von daher über das gesammte Gebiet des Chorals sich verbreiteten.

Wie es mit der ältesten Ausgabe des Froschowerschen Gesang- und Melodieenbuches beschaffen gewesen, ist mir unbekannt, da ich sie nie gesehen habe; daß die ihr folgende von 1540 schon beträchtlich vermehrt gewesen, darf man aus deren Titel schließen; die von 1570 ist eine abermahls erheblich bereicherte.

Die Ausgabe von 1540 ist nach 3 Abtheilungen geordnet. In der ersten stehen die Psalmlieder voran, als der wichtigste und vornehmste Theil des Buches. Es sind ihrer 66 mit 35 Melodieen. Die Mehrzahl derselben wird durch die gemeinschaftliche Grundlage der seit 1524 immer reicheren Inhalts hervorgehenden Melodieenbücher der evangelischen Kirche gebildet; sie waren in deren Kreis bereits aufgenommen, ehe noch der Widerstreit der Lutherischen und Zwinglischen Ansicht mit Schärfe sich geltend machte. Theils gehören sie Liedern Luthers, J. Jonas', Agricola's, Hegewalds, Knöpkens, Kohlros', theils solchen, die wir zuerst in oberdeutschen Sammlungen antreffen, wie Wolfgang Dachstein, Matthäus Greiter, Ludwig Oeler, Hans Sachs ꝛc. Nur 10 Melodieen in dieser ersten Abtheilung finden wir, die, wenn sie auch wohl einzeln und selten in evangelischen Liedersammlungen vorkommen mögen, doch eine allgemeine Verbreitung durch dieselben nicht gefunden haben, auch nicht Aufgaben für mehrstimmige Behandlung namhafter Tonkünstler geworden sind. Es sind dieses folgende: 1) eine Melodie zu Luthers Psalmliede: „Wohl dem der in Gotts Furchte steht", die ich sonst nirgends angetroffen habe; 2) die Weise zu Adam Reißners Lied über den 45sten Psalm: „Mein Herz hat

gutes Wort betracht ꝛc."; 3—5) die Melodieen der Lieder Heinrich Vogthers zu dem 71., 73., 139sten Psalm: „Herr Gott ich trau allein auf dich ꝛc. Gott ist so gut dem Israel ꝛc. Herr Gott der du erforschest mich ꝛc.", deren letztes in Lutherischen Sammlungen mit einer andern als der hier gegebenen Singweise vorkommt; 6) die Melodie des Liedes über den 46sten Psalm von Johannes Frosch: „Gott selbst ist unser Schutz und Macht ꝛc."; 7) die Weise von Johann Schweinitzers Liede über dem 118ten Psalm: „Daß Gott der Herr so freundlich ist ꝛc."; 8) die von Leo Juds Liede über den 72sten Psalm: „Dem König und Regenten dein ꝛc."; 9. 10) die Melodieen der beiden Lieder Wolfgang Mösels zu dem 82sten und 91sten Psalm: „Gott stadt in seiner g'meinde recht ꝛc." und: „Wer unterm Schirm des Höchsten helt ꝛc." Diese Melodieen und Lieder, die in unserem Buche theils zuerst vorkommen, theils doch aus oberdeutschen der Zwinglischen Ansicht günstigen Sammlungen, oder — mindestens den Liedern nach — Solchen als Urhebern angehören, in denen jene Überzeugung mit Bestimmtheit hervortritt, dürfen, zugleich in Erwägung aller zuvor geltend gemachten Umstände, als der Zwinglisch-reformirten Parthei bestimmter angehörende gelten.

Die zweite Abtheilung führt die Überschrift: „Hienach volgend die geistlichen Gsang und Christlichen Lieder, deren etliche in der Kirchen vor oder nach den Predigen, etliche aber allein vsserthalb an statt der üppigen vnd schandtlichen wältliedern gesungen werdend." Sie enthält 36 Melodieen zu 66 Liedern; als den Zwinglischen bestimmter angehörende können wir mit Rücksicht auf das zuvor Angedeutete nur 6, namentlich ihren Singweisen nach, bezeichnen. Dazu gehört die der Nachbildung von Jesaias Gebet durch Wolfgang Mösel: „O Herre Gott erbarme dich"; die Singweisen der drei Abendgesänge Jo-

hann Zwicks, als Herausgebers unserer Sammlung: „Jetz ist aber ein Tag dahin ꝛc. Diß tagwerk ist yetz ouch volbracht ꝛc. Nun will sich scheiden Tag und Nacht ꝛc." und die seines Liedes über das Vaterunser: „Ach vnser Vater der du bist im Himmel, hör was uns gebrist ꝛc.", endlich Thomas Blaurers Gesang von der Beschneidung: „Gott hat ein ewig pündtnuß gstellt ꝛc."

Die dritte Abtheilung endlich ist überschrieben: „Hienach volgend etliche ganz Christliche vnd gschriftmässige gsang, welche doch in den Kirchen nit gebraucht werden." Diese bringt im Ganzen zu 23 Liedern nur 5 Melodieen, von denen 3 der Lutherischen Kirche angehören: die Weise zu Paul von Sprettens Lied: „Hilf Gott wie ist der Menschen Noth so groß ꝛc.", die zu dem Liede eines unbekannten Dichters „O Herre Gott dein göttlich Wort ꝛc." und die zu dem Gesange der Königin Maria von Ungarn und Böhmen: „Mag ich Unglück nit widerstahn." Nur die andern zwei ausser ihnen dürfen als Zwinglische gelten, die eine schon deshalb, weil sie zu einem Liede des Reformators selbst gehört: „Herr nun heb den Wagen selbst ꝛc.", die andere, weil in unserem Buche zuerst vorkommend, zu Wolfgang Mösels Liede: „O allmächtiger Herre Gott."

In der für Beurtheilung seiner Zeit und der Richtung seiner Glaubensgenossen sehr beachtenswerthen, an einem anderen Orte von mir ausführlich, durch Wackernagel wörtlich mitgetheilten Vorrede seines Buches wägt der Herausgeber die Gründe ab, die für und wider den Gesang in der Kirche vorgebracht werden; er entscheidet sich zuletzt für denselben, jedoch unter großen Beschränkungen. Der kunstmäßige mehrstimmige Gesang, zumahl durch besoldete Sänger (Miethlinge, wie er sie nennt), wird unbedingt verworfen; einmüthig sollen Alle dasselbe singen, auch dürfe man das nur *Zugelassene* nicht als *geboten* betrachten, noch gar geistliche Gnaden daran knüpfen. Und so

sehen wir auch, daß die Psalmlieder der ersten Abtheilung allein unbedingt in der Kirche zu singen gestattet ist, weil sie aus der Schrift geschöpft sind; bei den Liedern der zweiten Abtheilung wird schon unterschieden, und unter den 7 dieses Theiles, die wir als vorzugsweise seiner Kirche angehörend bezeichnet haben, stellen drei nur sich dar als gottesdienstliche: das über das Vaterunser, die Beschneidung und das Gebet des Jesaias; die der dritten Abtheilung sind vom kirchlichen Gebrauche ganz ausgeschlossen, und dahin gehört selbst das von dem Reformator selbst herrührende.

Als 30 Jahre später (1570) die (voraussetzlich) letzte Ausgabe des Zwick-Froschowerschen Gesang- und Melodieenbuches erschien, war diese frühere Vorrede des Herausgebers weggelassen, vielleicht weil es nicht mehr zeitgemäß erschien, die Zulässigkeit des Kirchengesanges noch ausführlich zu erörtern, da in der Zwischenzeit die derselben früher entgegengestellten Zweifel geschwunden waren. Auch wegen des mehrstimmigen Gesanges scheint damals schon die Ansicht sich geändert zu haben, wonach es unbedingt verworfen wurde, „daß in den Kirchen mancherlei Stimmen, hoch und nieder, klein und groß sich durcheinander reimen müssen", so fest man auch fortwährend an dem Grundsatze hielt, daß aus dem Gesange keine Handthierung werden, noch einer für den andern um Tagelohn singen dürfe, wie die beseitigte Vorrede es ernst einprägt. Nicht sowohl aus unserem Gesangbuche ist darauf zu schließen, als durch die, wie es scheint, nur wenige Jahre später geschehene Annahme des 4stimmigen Lobwasserschen Psalters, der in dieser Gestalt von der ganzen Gemeine, nicht von gedungenen Sängern ausgeführt wurde.

Die Ausgabe von 1570 ist, mit der von 1540 verglichen, beträchtlich vermehrt; diese enthält zu 149 Liedern 76 Melo-

dieen, die spätere giebt zu 227 Liedern deren 126, von den einen wie von den andern über die Hälfte mehr. Dennoch geht das Wachsthum eines eigenthümlich Zwinglisch-reformirten Kirchengesanges aus dieser Vermehrung nicht hervor.

Die erste Abtheilung enthält wiederum die Psalmlieder, mit 40 Melodieen. Diese letzten würden also gegen 1540 um nur 5 vermehrt seyn, wenn nicht drei der früheren Ausgabe von dieser späteren mit ihren Liedern ausgeschieden wären: die Weise zu Luthers Liede über den 124sten Psalm „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit" mit diesem Liede selbst und zwei anderen, die, weil eben nicht Psalmliedern angehörend, mit ihnen nicht hätten vermengt werden sollen: Johann Hesse's Lied: „O Mensch bedenk zu dieser Frist" ꝛc. und Herrmann Bonns: „Ach wir armen Sünder" ꝛc. Hinzugethan sind dagegen ihrer 8: Lied und Melodie

1) Leo Juds	über den 9ten	Psalm:	Dir o Herr will ich singen ꝛc.
2) Kohlros'	— 25sten	—	Herr ich erheb' mein' Seel zu dir ꝛc.
3) L. Hetzers	— 37sten	—	Erzürn' dich nicht o frommer Christ ꝛc.
4) Veit Dietrichs	— 79sten	—	Herr es sind Heiden in dein Erb' ꝛc.
5) Eines Unbekannten	— 85sten	—	Bis gnädig o Herr deinem Land ꝛc.
6) Adam Reißners	— 104ten	—	O mein Seel' Gott den Herren lob' ꝛc.
7) Lazar. Spenglers	— 127sten	—	Vergebens ist all' Müh' und Kost ꝛc.
8) Conrad Huobers	— 133sten	—	Nun sieh, wie fein und lieblich ist ꝛc.

Alle diese sind aber bis auf das erste, dritte und achte in der Lutherischen Kirche entstanden; das dritte, dessen Melodie unserem Buche ausschliessend eigen geblieben ist, da es in Lutherischen Gesangbüchern mit einer anderen erscheint, gehört einem Dichter (Ludwig Hetzer), dessen immer mehr ausgebildete und befestigte Überzeugung, für die er den Tod erlitten hat, ihn der wiedertäuferischen Parthei zuwandte. Nur zwei also können wir den Zwinglisch-Reformirten aneignen, die von Leo Jud und Conrad Huober, und eben diese sind ihnen mit den Lutherischen gemeinsam; unserem Buche ist nur die Weise von Adam Reißners: „O mein' Seel' Gott den Herren lob" &c. vor anderen geblieben, woraus nichts Erhebliches gefolgert werden kann.

Die anderen Abtheilungen des Buches fassen wir in eine zusammen, da sie in Wahl und Zusammenstellung der Lieder und Weisen denen der früheren Ausgabe nicht übereinstimmen; auch sind deren hier nicht zwei allein, sondern drei. Die erste unter ihnen (die zweite des Ganzen) trägt dieselbe Überschrift; die zweite (dritte) enthält Doxologieen zu den Psalmliedern (Nu volgend etliche Gloria patri &c.), die dritte (vierte) endlich schließt die in ihr befaßten Lieder nicht so ausdrücklich vom kirchlichen Gebrauche aus als die letzte Abtheilung des Gesangbuches von 1540; ihre Aufschrift sagt nur: „hienach volgend new gedicht' Christliche Gesang', so inn etlichen Kirchen gebraucht werdend, aber in dem Psalmenbuchlin nit gedruckt sind." Diese 3 Abtheilungen geben allerdings 44 Melodieen mehr als die letzten beiden Abschnitte der früheren Ausgabe, allein unter ihnen wenige im Sinne der Zwinglisch-reformirten Kirche neugeschaffene. Denn sie sind entweder christlich-altrömischen Hymnen und Gesängen entlehnt, und erscheinen theils neuen Liedern anbequemt, theils solchen, die in der früheren Ausgabe noch keine Melodieen mitbrachten; so, der einen und andern Art: Kyrie

et Gloria etc. Grates nunc omnes etc. Vexilla regis prodeunt etc. (zu M. Weisse's: „Die Propheten ha'n prophezeit" ꝛc.) — Corde natus ex parentis etc. A solis ortus cardine etc. (La'nd uns von Hertzen singen all ꝛc.) — Veni creator spiritus etc.; oder sie gehören ursprünglich mittelalterlichen lateinischen Liedern: Resonet in laudibus etc. In dulci jubilo etc. Patris sapientia etc. Puer natus in Bethlehem etc. oder deutschen vor der Reformation: Gott der Vater wohn uns bei ꝛc. Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc. Gott sey gelobet und gebenedeiet ꝛc. Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc., oder einem Meisterliede (Adam von Fulda) „Ach hilf mich Leid und sehnlich Klag" ꝛc. Viele sind aus der Lutherischen Kirche hinübergenommen, mit Liedern Luthers selber, oder denen seiner näheren Anhänger: Pauls von Spretten, Schneesings, Paul Ebers, Nicolaus Herrmanns, der Elisabeth Creutziger ꝛc. Als eigenthümlich könnten wir eine zweite Melodie nennen zu Wolfgang Mösels Nachbildung des lateinischen Hymnus „Christe qui lux", die von dessen ursprünglicher ganz verschieden ist, oder die Weisen von vier Liedern der böhmisch-mährischen Brüder („Allmächtiger ewiger Gott ꝛc. Als Christus mit seiner Lehr ꝛc. Weltlich' Ehr und zeitlich' Gut ꝛc. Barmherziger ewiger Gott ꝛc."), die von denen der deutschen geistlichen Gesangbücher jener Gemeine (1531, 1566) durchaus abweichen; diese könnten mit einigem Grunde hervorgegangen scheinen aus einer ursprünglichen melodiebildenden Thätigkeit in Zwinglisch-reformirten Gemeinen. Wenige andere nur können wir anführen, von denen ein Gleiches auszusagen wäre. Zuerst die von zwei, dem Huldreich Zwingli zugeschriebenen Liedern, welche neben demjenigen hier erscheinen, das schon die Ausgabe von 1540 als das seinige giebt: des 69sten Psalms: „Hilff Gott, das Wasser gat mir biß an d' seel" ꝛc., und eines anderen, überschrieben: Ein Christenlich gesang gestellt durch

H. Z. als er mit Pestilenz angriffen ward (1519): „Hilf Herr Gott hilf in dieser Noth, ich mein' der Tod sey vor der Thür" etc. von drei Strophen, die erste im Anfange der Krankheit, die zweite inmitten derselben, die dritte in der Besserung gedichtet; ein Lied, das seiner Entstehung und Bestimmung zufolge zwar ein geistliches, frommes, aber kein Kirchenlied genannt werden kann. Ferner die Weisen zweier Katechismuslieder unbekannter Dichter: „Ich glaub' in Gott" etc. O Vater in Ewigkeit" etc. und endlich zweier Lieder Wolf Capito's: „Die Nacht ist hin, der Tag bricht an etc. Gieb Fried' zu unsrer Zeit o Herr" etc.; alle zusammengenommen eine so geringe Anzahl, daß die zuvor ausgesprochene Behauptung sich rechtfertigt.

In der Zwischenzeit nun von der erneuerten Ausgabe des Zwick-Froschowerschen Gesangbuches, von 1540 bis 1570, war (1562) der vollständige Calvinisch-französische Psalter erschienen, mit Melodieen, die 3 Jahre später (1565) von dem damals hochberühmten Goudimel, dem Meister Palestrina's, mit 4stimmigen Tonsätzen herausgegeben wurden. In der Vorrede zu dieser Ausgabe ist zwar gesagt,*) man wolle durch die drei Stimmen, die man der Psalmmelodie hinzugefügt habe, nicht dazu verleiten, die Psalmen auf diese Weise in der Kirche zu singen, sondern nur Gelegenheit geben, sich daran häuslich in Gott zu erquicken: auch seyen die Melodieen selbst völlig ungeändert geblieben, wie man ihrer in der Kirche sich bediene. Allein damit war dennoch der Weg gebahnt zur Einführung des mehrstim-

---

*) Nous avons adiousté au chant des Pseaumes en ce petit volume trois parties: non pas pour induire à les chanter en l'Eglise, mais pour s'esiouir en Dieu, particulièrement ès maisons. Ce qui ne doit estre trouvé maulvais, d'autant que le chant duquel on use en l'Eglise, demeure en son entier, comme s'il estoit seul.

migen Gesanges selbst bei dem Gottesdienste, ja dazu angereizt. Jemehr diese Tonsätze sich Bahn machten, die noch ein Beurtheiler unserer Tage „strahlende Meisterwerke" genannt hat, ein je reineres Labsal man im häuslichen Kreise an Form und Inhalt dadurch empfing, je lebendiger sie dem Gedächtnisse sich einprägten, um so überwiegender mußte der Wunsch werden, sie auch hinüberzunehmen in die Stätte der Anbetung, ja, es läßt sich denken, daß dieses selbst absichtlos geschahe, daß häusliche Gewohnheit die Übertragung in die Kirche erleichterte, wobei den minder Gesangskundigen der Anschluß an die Hauptmelodie um so weniger verwehrt blieb, als die ganze Einrichtung der Tonsätze dahin ging, ihn zuzulassen, da selbst die künstlicheren unter ihnen — jedenfalls die Minderzahl — mit den einfacheren in den Haltpunkten hinter jeder Lied- und Melodiezeile übereinstimmen.

So in den Kirchen des französisch-reformirten, dem Calvinischen Bekenntnisse zugethanen Theiles der Schweiz: der deutsche mußte eine Weile noch eines gleichartigen Kirchengesanges entbehren. Nun aber erschien, in Deutschland mit allgemeinem Beifalle begrüßt, die Lobwassersche Psalmenübertragung zu Leipzig 1573, die ihr Urheber, nachdem die vollständige Urschrift erschienen war (1562), schon 3 Jahre später, in demselben Jahre, wo die 4stimmigen Sätze der französischen Weisen an das Licht traten (1565), seinem Fürsten mit einer gereimten Widmung abschriftlich zugeeignet hatte, jetzt aber sie, den mehrstimmigen Gesängen durchaus anbequemt, der Öffentlichkeit übergab. Daß auch die Kirche zu Zürich und andere der deutschen Schweiz nun den Besitz derselben ergriffen und das neu Dargebotene eintauschten gegen das allgemach aufgegebene Bisherige, darf nicht Wunder nehmen.

Wie geringen Umfanges die geistliche Liederdichtung,

zumahl aber die melodiebildende Thätigkeit bis daher in der Schweiz gewesen, hat die vorangehende Untersuchung gezeigt. Die zweite Ausgabe des Zwick-Froschowerschen Gesang- und Melodieenbuches (1540) gab im Ganzen nur 150 Lieder mit 76 zum grösesten Theile entlehnten Melodieen: unter jenen Liedern waren 23 (mit 5 Singweisen) vom kirchlichen Gebrauche namentlich ausgeschlossen, andere nur mit Einschränkung zugelassen, auch nach Inhalt und Form dafür nicht geeignet, nur 66 Psalmlieder mit 35 Singweisen blieben dieser Bestimmung gewidmet. Denn war auch in der Zwinglischen Kirche nicht mit gleicher Schärfe der Grundsatz ausgesprochen als in der Calvinischen, daß Gott nur durch dasjenige würdig gepriesen werden könne, was er selber dem Menschen in den Mund gelegt und durch sein Gebot geheiligt habe, die dem königlichen Sänger David und Anderen durch den heiligen Geist eingegebenen Psalmen, so war deshalb die Überzeugung davon nicht minder allgemein, wir erkennen sie schon in der Stelle, die jenen Liedern in der älteren Ausgabe, eben wie in der von 1570 angewiesen ist. In dieser freilich wurden schon 227 Lieder gegeben und zu ihnen 126 Melodieen, allein dieser letzten waren gegen früherhin nur unbeträchtlich mehr zu den Psalmliedern (40 im Ganzen). Wie viel entsprechender nun der Art, wie das kirchliche Bedürfniß empfunden wurde, war der Lobwassersche Psalter! Er gab zunächst ein vollständiges Psalmbuch und zwei Schriftlieder, die zehn Gebote und den Lobgesang Simeons, zusammen 152 Lieder; freilich 75 weniger als das jüngste Gesangbuch, aber wie leicht mußte es werden, diese Mehrzahl aufzugeben, von der eben Vieles für den kirchlichen Gebrauch nicht einmahl geeignet schien, gegen unbedingt durch göttliches Gebot dafür Geheiligtes! Dagegen empfing man nun durch 125 melodische unter 111 metrischen befaßte Formen die augenschein-

lichste Bereicherung, da man zuvor für die Psalmen kaum ein Drittel so viel an Melodieen besessen hatte. Die Bahn war diesem Psalter bereits geebnet; die Einführung seiner Melodieen und dann auch ihrer vierstimmigen Sätze in die Kirche geschahe gewiß eben so wenig durch ein von oben her ausgesprochenes Gebot, wie in den Kirchen des Genfer Bekenntnisses, und wenn später ein solches Gebot wirklich erging — wie ich darum nicht weiß — so wurde durch dasselbe eine schon vollendete Thatsache nur anerkannt. Dazu kam, daß man nun Gemeine- und Kunstgesang in der Kirche vom Hause her wirklich vereinigte, ohne Verletzung des Grundsatzes, daß der letzte nicht von gedungenen Sängern ausgeführt, noch eine Handthierung daraus gemacht werden dürfe.

Ob eine solche Vereinigung überhaupt zu empfehlen? ob ein nur von Kundigen auszuführender gottesdienstlicher Gesang in der evangelischen Kirche statthaft sey? darüber habe ich an anderen Orten mich bereits gründlich ausgesprochen, und darf es hier nicht wiederholen. Hier handelte es sich allein um die Aufgabe, das frühere Zwinglisch-reformirte Gesangbuch nach seinem Inhalte zu prüfen, um daraus die Ursachen seiner nur kurzen kirchlichen Bedeutung und der Annahme eines auf fremdem Boden gewachsenen, in einer benachbarten Landschaft heimisch gewordenen und dann auch der deutschen Zunge anbequemten Kirchengesanges kennen zu lernen.

III.

Die Psalmen und deren Singweisen in der evangelischen Kirche, von Luther bis in die letzten Zeiten der fruchtbringenden Gesellschaft.

Während des ganzen ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung zeigt sich auf mannichfaltige Weise das Bestreben den Psalter durch Übersetzungen oder Nachbildungen in der Muttersprache unter das Volk zu bringen, ihn in Lieder zu fassen und sangbare, anmuthige Melodieen für diese zu erfinden, oder vorhandene ihnen anzueignen, damit er ein lebendiger Theil des nun der thätigen Theilnahme Aller erworbenen Kirchengesanges werde. Schon im Jahre 1538 war eine so beträchtliche Anzahl von Psalmliedern vorhanden, daß Wolf Köphl in Straßburg einen vollständigen Liedpsalter herauszugeben vermochte; freilich eine Sammlung von Liedern sehr verschiedenen Werthes, von denen die Mehrzahl niemals sich allgemeiner verbreitet hat. Eben so haben die gleichzeitig und um weniges später erschienenen Psalmwerke Jacob Dachsers (1538) und Hans Gamersfelders (1542) keinen erheblichen Einfluß auf den Kirchengesang geübt. Ein unmittelbarer freilich ist auch dem nunmehr zu beschreibenden Buche nicht beizumessen, da wir nicht wissen, ob eines der darin enthaltenen Psalmlieder jemals in der Kirche oder doch bei gottesdienstlichen Versammlungen gesungen worden ist, allein die vielen im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts davon erschienenen Ausgaben lassen an seiner allgemeinen Verbreitung nicht zweifeln, wenn auch sein Gebrauch auf häusliche Erbauung beschränkt geblieben seyn wird. Es erschien zu Antwerpen bei

Simon Cock im Jahre 1540 unter dem Titel: **Souter liedekens tot en stichtinge en gheestelicke vermaninge etc.** und enthält Lieder in vlaemischer Sprache über alle Psalmen, einige Schriftlieder und andere gottesdienstliche Gesänge; ein jedes Lied ist mit Ausnahme weniger auf die Singweise eines damals beliebten weltlichen gedichtet, und diese ist nicht etwa als bekannte nur in Bezug genommen, sondern in den Tonzeichen vollständig mitgetheilt, so daß dieses Buch eine schätzbare Quelle geworden ist für den weltlichen Liedergesang jener Zeit, und ein redendes Zeugniß für seine Verwendung zu geistlichen Zwecken. Eine unmittelbare, wenn auch nicht lange dauernde Einwirkung dagegen läßt einem andern in Deutschland bald nach der Mitte des Jahrhunderts (1553 zu Frankfurt a/M.) erschienenen Werke sich nachrühmen, das ebenfalls das ganze Psalmbuch umfaßt; dem Liedpsalter des Burcard Waldis. Der Dichter hatte sich an den Psalmen getröstet während hartem Gefängnisse und schwerer peinlicher Untersuchung; er hatte Freude und Erholung daran gefunden, sie in Lieder von mannichfachen bekannten wie neuen Maaßen zu bringen; ob auch die ihnen mitgegebenen Melodieen von ihm, oder von wem Anders herrühren ist uns so wenig berichtet als die Veranlassung der schweren über ihn gekommenen Prüfung. Sein Werk wurde mit allgemeinem Beifall aufgenommen; vom westlichen Süden Deutschlands bis an dessen nordöstliche Küste, von Straßburg bis Greifswald verbreiteten sich diese Lieder und gingen mit oder ohne ihre Singweisen über in geistliche Gesangbücher, doch verschwinden sie allgemach wieder aus denselben, und um den Beginn des 17ten Jahrhunderts werden dort nur wenige noch von ihnen gefunden. Daß in seiner Ganzheit das Buch jemals kirchliche Geltung erhalten hätte, habe ich nicht finden können, man hat sich daran begnügt es in seinen einzelnen Theilen eine Zeitlang auszubeuten. Damals schon

wurde aber ein Unternehmen vorbereitet, das unter allen andern gleicher Art als das erfolgreichste, wichtigste anzusehen ist, der Calvinische Liedpsalter, der jedoch viel später erst, nachdem er aus dem Französischen in deutsche Reime übertragen worden, seine große Einwirkung in Deutschland geltend machte. Vor seinem Erscheinen (1573) ist der von Wolf in seinem Gesangbuche (1569) auf vielfach geäußerte Wünsche aus den damals vorhandenen Psalmliedern zusammengestellte vollständige Psalter das Wichtigste des auf diesem Gebiete Erschienenen. Er giebt schon doppelte Bearbeitungen einzelner Psalme, 171 Lieder dieser Art im Ganzen mit 58 Melodieen, und gleichzeitig mit seinem Gesangbuche wurde eine andere ähnliche Sammlung veröffentlicht, die 4stimmigen Tonsätze des würtembergischen Capellmeisters Sigismund Hemmel über die gebräuchlichen Melodieen der zu einem vollständigen Psalter zusammengestellten Psalmlieder; Sätze, deren lange gewünschte und gehoffte Herausgabe erst nach dem Tode ihres Urhebers stattfand. Beide Werke scheinen die Erwartungen nicht erfüllt zu haben, womit man ihnen entgegengesehen hatte: die Wolfsche Sammlung konnte nicht befriedigen, weil sie neben anerkannt Vorzüglichem auch Geringhaltiges, wie es sich eben vorfand, aufgenommen hatte, um nur ein vollständiges Psalmbuch in Liedern zusammenzubringen; die Hemmelschen Sätze erschienen zu spät für den Ruf des Tonsetzers während die früh fortwachsende ihrer Blüte entgegenreifende Kunst schon einen großen Theil des von ihm Geleisteten überholt hatte, woran durch die Armuth an rhythmischen Formen der von ihm gewählten und behandelten Weisen ohnehin eine ihm nicht günstige Eintönigkeit haftete. So konnte, vieler Vorzüge im Einzelnen ungeachtet, dieses Sammelwerk gegen den 1573 in Lobwassers deutscher Übersetzung erschienenen Calvinischen Liedpsalter nicht aufkommen, durch den es schnell der Vergessenheit übergeben

wurde. Ein bis dahin außerordentlicher Erfolg wurde diesem Unternehmen zu Theil. Seine ersten Anfänge durch Cl. Marots französische Psalmdichtungen sind ohne Zweifel mit den ersten, zuvor besprochenen Bemühungen um das Psalmbuch gleichzeitig. In einzelnen Theilen schon seit 1542 gedruckt, später ausgestattet mit entlehnten zumeist aus weltlichem Gesange stammenden Singweisen, durch den Beitritt Theodors de Bèze als vollständiger Liedpsalter vollendet und 1562 in dieser Gestalt zuerst gedruckt, endlich drei Jahre später von dem berühmten Goudimel durch 4stimm. Tonsätze bereichert, bot es zu 152 Liedern — neben den Psalmen Simeons Lobgesang und die zehn Gebote — 125 Melodieen unter 111 rhythmischen Formen mit Tonsätzen, an Zahl den Liedern übereinkommend, deren keiner sich wiederholte; ein Reichthum an Mannichfaltigkeit wie man ihn damals noch nicht gesehen hatte. Bei den Calvinisch Gesinnten, nachdem dieses Werk in Lobwassers Übertragung mit genauem Festhalten seiner dichterischen Strophen und Beibehaltung von Goudimels Tonsätzen in deutschen Landen allgemeiner bekannt geworden war, verdrängte es den bisherigen Kirchengesang und setzte sich an dessen Stelle; den Schweizern welscher und deutscher Zunge diente es als Gemeine- und Chorgesang zugleich, da die Tonsätze Anfangs nur im Hause zu geistlicher Erquickung oft geübt, zuletzt selbst in die Kirche eindrangen; von den Lutherischen wurden seine Melodieen mannichfach ausgebeutet; ja man übertrug das doppelt Übertragene ein drittesmahl in das Lateinische, den Melodieen und ihren Tonsätzen genau nachgehend, zur Übung der Schüler. Nur bei den böhmisch-mährischen Brüdern finde ich keine Berührung, obwohl ältere Psalmlieder und selbst die des Burcard Waldis so wie seine Melodieen bei ihnen Eingang gefunden hatten. Ein so großer Beifall, der sich nicht auf die Calvinisch Gesinnten allein beschränkte, erschien den streng Lutheri-

schen, eben wie den Katholischen doch bedenklich. Die umschreibende, nach Calvinischen Grundsätzen den Grundtext auslegende, durch Lobwasser getreu wiedergegebene Übertragung schien der Lutherischen Lehre gefährlichen Eintrag thun zu müssen, und eine gleiche Gefahr befürchteten die Katholischen von den Bemühungen beider protestantischen Bekenntnisse um die Psalmen. Der zu Cölln 1582 erschienene, dem Lobwasserschen entgegengesetzte Psalter Ulenbergers ist freilich an Liedern wie Melodieen ein unglaublich schwaches Machwerk, um Vieles bedeutender dagegen der Lutherischer Seits ihm gegenübergestellte des Dr. Cornelius Becker, dessen Lieder auf die vorzüglichsten Melodieen des Kirchengesanges gerichtet waren, in denen doch (war man überzeugt) eine frischere und freudigere Kraft walte, als in jenen modigen französischen Gesängen. Dieses Lutherische Psalmenliederbuch erschien zuerst 1602 zu Leipzig, durch den Königl. Sächsischen Hofprediger Polycarpus Leiser mit einer geharnischten Vorrede eingeführt. Der Dichter hatte 11 ältere Psalmlieder nebst ihren Weisen, darunter 6 von Luther, für sein Werk beibehalten, später schmückte es der berühmte Cantor Leipzigs, Seth Calvisius, mit 4stimm. Sätzen über die für die neuen Lieder in Bezug genommenen gangbaren Kirchenweisen, und ein Gleiches that Heinrich Grimm, Michael Prätorius' frühreifer Schüler an der von Valentin Cremcow zu Magdeburg für Lutherische Schüler gefertigten lateinischen Übersetzung. Aber auch der höchstgehaltene Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, Heinrich Schütz, befreundete sich näher mit diesem Buche; er sang 92 neue Melodieen zu dessen Liedern und setzte diese wie die Weisen der 11 alten Psalmengesänge für 4 Stimmen. So erschien es zuerst 1628, dann im Nachdrucke 1640; endlich veranlaßte Churfürst Johann Georg der Zweite von Sachsen, bald nach seiner Erhebung den Meister, auch den Psalmen, für die bisher keine

eigenen Melodieen von ihm gesungen waren, dergleichen zu setzen, und es in dieser Gestalt aufs Neue zu veröffentlichen, in der Absicht, den Beckerschen Psalter bei seinem Hofgottesdienste, und allmählich auch in Kirchen und Schulen einzuführen, damit der Lobwassersche gänzlich daraus verdrängt werde. Die Herausgabe in dieser neuen Gestalt erfolgte 1661. Sein Psalter hat nun eigene Melodieen für alle seine Lieder, und für jede einen vierstimmigen Tonsatz; er bildete 1676 einen wesentlichen Theil des in diesem Jahre zu Dresden erschienenen neuen Gesang- und Melodieenbuches, doch werden dort nur die Weisen selbst mit der Grundstimme gegeben, ohne mehrstimmigen Tonsatz. Seit das Sächsische Churhaus den katholischen Glauben angenommen hatte, schwand mit ihm die vorzüglichste Stütze für dieses Buch; mit dem evangelischen Gottesdienste noch in wesentlichem Zusammenhange finden wir es zuletzt in dem, für den Hof der Herzoge von Weißenfels, Johann Georg und Christian, Abkömmlinge des Churfürsten Johann Georg des Ersten von seinem zweiten Sohne, 1712 erschienenen Gesangbuche; von da ab scheinen Lieder und Melodieen im evangelischen Kirchengesange verklungen zu seyn.

Dieser Lutherische Liedpsalter ist das letzte bedeutendere an die Psalmen und deren neue Belebung in dem evangelischen Kirchengesange sich knüpfende Unternehmen. Was seitdem für dieselben geschehen ist, namentlich im 17ten Jahrhundert, trägt weniger das Gepräge eines in kirchlichem Sinne unternommenen Werkes als eines auf stille Erbauung im Sinne des Zeitalters gerichteten; ja, bei Ausartung des Zeit-Geschmacks, selbst des Sonderbaren und Wunderlichen. Zwar wurde J. Rist, nach dem Inhalte des Vorworts zu seiner Hausmusik (1654) noch durch „einige der Augsburgischen Confession mit Mund und Herz zugethane Bekenner“ angegangen: „auch die Psalmen Davids

in Reime und bewegliche Melodieen zu bringen," weil er „durch lange gepflogene Übung, neben Zierlichkeit der Worte, auch das Herz Davids, das ist den Kern und Saft seiner Psalmen desto besser werde treffen und vorstellen können;" denn damals wurden Beckers Dichtungen durch gleichzeitige Kunstrichter als mit den Regeln der neuen kunstgründigen Poesie im Widerspruche „ziemlichermaaßen angezogen und perstringirt," weshalb selbst Schütz nur mit Bedenken an die durch seinen Dienstherrn ihm aufgetragene Durchsicht- und Vervollständigung seines frühern Psalmwerkes gegangen war. Allein von Rist wurde jenes Ansinnen abgelehnt, weil, wie es scheint, die frühere Begeisterung für ein solches Unternehmen nunmehr erloschen war, er vielleicht auch im Stillen demselben sich nicht gewachsen fühlen mochte. Eines der letzten dieser Art ging aus kurz vor dem Erlöschen der fruchtbringenden Gesellschaft von einem Mitgliede derselben, das sich mit seinem Gesellschaftsnamen „der Sinnreiche" unterschrieben, und sein Werk dem letzten Oberhaupte des Vereines, „dem Wohlgerathenen" (August Herzog von Sachsen, Bruder des Churfürsten Johann Georg des Zweiten und Administrator des Erzstifts Magdeburg) wenige Jahre vor dessen Tode zugeeignet hat.*) Es erschien zu Regensburg 1675 unter dem seltsamen Titel: „Lust- und Artzeneygarten des königlichen Propheten Davids, das ist der ganze Psalter: in teutsche Verse übersetzt, sammt anhangenden kurtzen Christlichen Gebetlein. Da zugleich jedem Psalm eine besondere neue Melodey mit dem Basso Continuo, auch ein in Kupfer gestochenes Emblema, sowohl eine

*) Nach Neumarks „neu sprossendem Palmbaum" führte den Gesellschafts-Namen des „Sinnreichen" Wolf Helmhard Freiherr von Hohenberg. Als Emblem hatte er den Himmel- oder Sankt Petersschlüssel gewählt, als Spruch: „nicht auszugründen." Unter den Aufgenommenen war er der 580ste.

liebliche Blume oder Gewächse, sammt deren Erklärung und Erläuterung beigefügt worden" rc. Der Psalter nämlich wird als ein Garten betrachtet, der anmuthige Blumen zu Erquickung der Sinne und heilkräftige Gewächse in sich befaßt; beides, Lieblichkeit und Heilkraft, erscheint meist in derselben Pflanze vereinigt. Diese wird dem Psalme bezüglich auf eine Stelle seines Inhalts in einer Abbildung beigegeben, und ein Sinnbild, das auf einen Vers desselben sich gründet; die Überschrift desselben, zwei lateinische Distichen, und vier gereimte darauf bezügliche deutsche Zeilen geben eine Erläuterung; eben so viel gleichartige Zeilen sind der für ihn gewählten Pflanze unterschrieben. So der 26ste Psalm: „Herr schaffe mir Recht, denn ich bin unschuldig" (nach der Vulgata der 25ste: Judica me Deus). Als Sinnbild hat er eine aufgeblühte Rose in der ein Mistkäfer steckt: die Überschrift sagt: „Sie passen nicht wohl zu einander (non bene conveniunt). Darunter lesen wir in den zwei lateinischen Distichen: „Wie die Frühlings-Rose mit ihrem Dufte den Roßkäfer verjagt, der in faulem Miste sich behaglicher fühlt, so leidet der Freund der Tugend nicht, die in Sünden leben, sondern flieht und vertreibt sie."*) Die darunter stehenden Reime haben den 5ten Vers des Psalmes zur Überschrift: „Ich hasse die Versammlung der Boshaftigen" und geben dann mit einiger Umstellung und Erweiterung den Sinn der angeführten Distichen:

Die Frommen können nicht die bösen Leut' ertragen,
Die Tugend reimt sich nicht mit schnöder Eitelkeit;
Die Rose pflegt von sich Roßkäfer fortzujagen,
Sie haben in dem Mist viel besser ihre Freud.

---

*) Ut rosa verna suo scarabaeum pellit odore
ille quidem putri malit inesse luto;
Sic virtutis amans illos qui in crimine vivunt
non patitur, sed eos et fugit atque fugat.

Der Psalm selbst ist überschrieben: „Gottes Gericht, meine Zuversicht.“ Nun erscheint das Rosenbild selber, ohne sinnbildliches Beiwerk. Darunter der 2te Vers des Psalmes: „Prüfe mich Herr, und versuche mich,“ die folgenden Reimzeilen einzuleiten:

Gleichwie die Rose nie ohn' Dörner wird gesehn
so pflegts auch in der Welt gemeiniglich zu gehn;
mit Bösen sind vermischt die Frommen, diese kennen
der Herr wird als sein Volk, wenn jene müssen brennen.

Können wir in diesen Sinnbildern, diesen Versen, wenn sie auch nur an Einzelnes in dem Psalme sich knüpfen, doch eine Beziehung auf das Ganze desselben, einen inneren Zusammenhang damit noch wahrnehmen, so ist bei andern dieses schon schwerer. So bei dem 103ten, einem hohen Lobpsalme, durch Gramanns Lied: „Nun lob' mein' Seel' den Herrn“ und dessen schöne Melodie in die Kirche eingebürgert. Sinnbild und Blume haften in unserm Buche allein an vereinzelten Stellen des heiligen Liedes ohne nahe Beziehung zu einander. Nur die Überschrift: „Gott's Lob, der Seelen Prob“ hebt den Gesammtinhalt hervor; das Sinnbild lehnt sich nur an ein im Verlaufe des Psalms vorübergehend erscheinendes Gleichniß. Wir sehen eine Stadt am Meere, in der Höhe schwebt ein Adler, dessen schwach gewordene Fittige an der Sonne sich erneuern; die beiden Distichen sagen uns: *)

„Zeus' Waffenträger, wenn er dem Alter entgehen will, schwingt sich auf in den Äther, wo der Sonnen Flamme reinen Gestirns ihn durchglüht; so pflegt die göttliche Gnade durch des Kreuzes Glut die Ihrigen zu erneuern, wenn auch sein Brand

*) Ex senio rediturus adit Jovis armiger aethram
Solis ubi hunc puro sydere flamma cremat;
Et pietas Divina, suos licet ardor adurat,
Igne crucis tamen hos sic renovare solet.

sie ausdörrt." Frei geben die vier Reimzeilen den Sinn dieser Verse wieder, mit Bezug auf den 5ten des Psalms: „daß du wieder jung wirst wie ein Adler:

Der Adler wenn ihm nun die Federn fluglos werden,
sich an der Sonnen Flamm verjünget und erneut;
also giebt Gott durch Kreuz den Seinen viel Beschwerden
und vorbereitet sie hiemit zur Seeligkeit.

An ein anderes Bild, das des 15ten Psalmverses, erinnert die gewählte Blume, die weiße Lilie (Weiße Lilien, lilium album): „er blühet wie eine Blume auf dem Felde":

Die weisse Lilien mit Pracht und Herrlichkeit
viel Blumen übertrift, doch währt sie kurze Zeit.
Also muß auch der Mensch vergehen und eralten
wo ihn nicht Gottes Gnad' und Aufsicht wird erhalten.

Die seltsamste Zusammenstellung des Sinnbildes und der Pflanze zeigt der 62ste Psalm: „Meine Seele ist stille zu Gott der mir hilft." Seine Überschrift verweis't Hofnung und Vertrauen allein auf Gott: „Menschen Rath geht nicht an Statt" in Bezug auf den 6ten Vers: „Meine Seele harret nur auf Gott." Das Sinnbild ist ein Schiff, das den Anker auswirft: die Distichen erläutern es dahin: „Wie der getreue Anker in den haltenden Grund mit seinen Haken eingreift, damit der Kiel nicht von des Meeres Flut bewegt werde, so wird die Seele die ruhig auf den ewigen Jehovah sich stützt von keinem künftigen Übel erschüttert werden."*) Die Auslegung der Reimzeilen lautet:

Wenn künftig's Ungestüm ein Schiffmann bald vermerket
den Anker senkt er ein und heftet sich damit;

---

*) Unco ceu fundum premit anchora fida tenacem
ne ratis aequorea dimoveatur aquâ;
Sic anima aeterno quae nititur una IEHOVÀ
non est venturis concutienda malis.

> also, wenn eine Seel' auf Gottes Trost sich stärket
> Creuz Trübsal oder Angst sie kann bewegen nit.

Als Gewächs ist hier — die Tabakspflanze gewählt, mit der Unterschrift: Heil aller Welt. (Tabak, Nicotiana), und dem 8ten Psalmverse: „Bei Gott ist mein Heil.“ Ob der Tabak damals, wo er etwa seit hundert Jahren sich verbreitet hatte, und das „Tabaktrinken“ ein schon recht beliebter, wenn auch nicht ein allgemeiner Genuß war, jenen lobpreisenden Namen ohne Ausnahme geführt habe, ist mir nicht bekannt; eignet er ihm doch selbst in der Gegenwart nicht, wo sein Gebrauch daheim und draußen, in Häusern, Büschen und Feldern zu den der Mehrheit werthesten Errungenschaften gehört. Schrieb man ihm aber eine allgemeine Heilkraft zu gegen jedes Übel, so beruhte diese doch unfehlbar auf einer durch den Schöpfer ihm verliehenen Gabe, und es hieß immer auf dessen Hülfe trauen, wenn man zu dem durch ihn Geschaffenen seine Zuflucht nahm. Der Gegensatz den die folgenden Reimzeilen enthalten, wie er in ihnen nicht einmahl bestimmt und klar ausgesprochen ist, kann eben so wenig für einen richtigen gelten:

> Das Kraut Heil aller Welt berühmte Wirkung hat
> und in der Arzeney find't allzeit ihre statt;
> Wer Hoffnung trägt zu Gott, derselbig hat gefunden
> Das recht' Heil aller Welt, und bleibt unüberwunden.

Darin eben hat das Unheil jener an dem Sinnbildlichen und scharfsinnigen Vergleichungen haftenden Zeit beruht, daß bei Durchführung einer aus dem Gegenstande selbst nicht unmittelbar hervorgehenden Aufgabe der Gedanke immer gefälscht wird, und darüber die Hauptsache zu Grunde geht. Dieses vergebliche Spiel mit Emblemen und Blumen hat sich unmerklich in die Mitte gestellt, die erstrebte Bedeutung aber zumeist verfehlt: die Psalmen selbst sind dagegen mit ermüdender Einförmigkeit be-

handelt. Ein und dasselbe Maaß waltet vor in allen: ein vierzeiliges, wo auf zwei iambische Zeilen von 13 Sylben, deren zwei von 12en folgen; ein Bau, der in dieser Art, oder auch wenn man ihn auflösen will in eine achtzeilige Strophe, in deren erster Hälfte eine 7- und eine 6sylbige Zeile zweimahl wechseln, während in der letzten 4 sechssylbige einander folgen, dem Kirchengesange und dem Volkstone fremd ist. „Die Psalmen sind alle von einer Reimart (sagt der Herausgeber), weil sie von mir anfangs mehr zum Lesen und Beten als zum Singen verordnet, nachmals erst durch andere Zufälle mit gewissen Arien versehen; deren hernach die meisten von Herrn **Hieronymus Kradenthaler**, kunstreichem und vornehmem Musico, auch wohlbestelltem Organisten in der neuen Pfarre zu Regenspurg ꝛc. aufgesetzt und gemacht worden. Etliche wenige habe ich von denen Außländern entlehnt, und weil der musica vornehmster Zweck, den bösen Trauergeist zu vertreiben, nicht anzulocken, solche gleichsam als einen Raub, denen Egyptiern und Midianitern abgeborget und entwendet, in die Hütten des Stiftes zum Gedächtniß für den HERRN bringen wollen. Zu denen allen Ehrengedachter Herr Kradenthaler den Basso continuo, wie auch etliche gar in 4 Stimmen, als den 6. 13. 31. 32. 51. 57. 59. 63. 65. 68. 71. 74. 102. 130. theils auch mit entzwischen Untermarchten(?) von Violen und Violinen lieblich vermischten, von den Wälschen also genannten Ritornellen (die man doch diesem Werke nicht hat können einverleiben, er aber erbietig ist auf Ersuchung willig mitzutheilen) ins gesambt aber alle, wie sie hier dem günstigen Leser mitgetheilet werden sola voce et organo auffgesetzet und außgezieret hat. Und obgleich jedweder Psalm seine absonderliche Melodey, kann doch jeder auff 150 Abwechslungen gesungen, und da Jemandem eine oder die andere Weise gar nicht gefiele, nach Gutdünken (wenn nur die Klage- oder

Lob- und Dank-Psalmen mit einstimmenden traurig oder fröhlichem Tone bequemet) eine andere dafür erwählet, und nach eines Jedweden Neigung zugeeignet werden. Daß etliche ungewöhnliche Töne mit einvermischet sind, ist mehr auf mein Begehren, damit die Liebhaber der Musica eine Übung hätten, als aus seinem eigenen Willen geschehen ꝛc." — In diesen 150 Melodieen erscheint nirgends (wie auch nicht erwartet werden konnte) ein Anklang an die alten Kirchentöne; die Molltonart ist gegen die Durtöne vorwaltend (78 gegen 72), alle sind in der damals modisch-galanten Weise geistlicher Arien gesetzt, und wenn auch jene 4stimmigen Sätze mit ihren zierlichen „Untermarchten" von Geigen und Violen uns niemals bekannt geworden sind, so lag doch eine Schmuckhaftigkeit dieser Art zu sehr in dem Geschmacke der Zeit, als daß wir in jenen 14 die als dadurch ausgezeichnet uns genannt werden, eine Richtung voraussetzen dürften, welche sie von der in den andern obwaltenden wesentlich unterschiede. Wenn aber von eingemischten ungewöhnlichen Tönen die Rede ist, so sind damit ohnfehlbar die Tonarten Es dur (die zu dem 21sten und 36sten Psalme ertönt) und A dur (die bei dem 30sten und 87sten Psalm angewendet ist) gemeint; unter den Molltönen das auch später noch selten erscheinende H moll (die Grundtonart des 98sten) und F moll (des 66sten Psalmes). Aber auch die Anwendung dieser Tonarten ist dem Erfinder der Melodieen nicht aus seiner Aufgabe selbst hervorgegangen, sein Dichter hat ihn zu dieser Wahl veranlaßt, um den Gesangliebenden Veranlassung zu einer Übung zu geben, die damals noch, bis zu Matthesons Zeit, zu den schwereren gehörte. War das Psalmbuch selber in früherer Zeit der eigentliche Kern der Aufgabe für die Dichter, Sänger und Setzer, so ist es denen der späteren nur Veranlassung geworden für allerhand sinnreiche, außerhalb derselben liegende Einfälle, durch welche sie sich hervorthun, Ruhm und

Beifall gewinnen wollten. Mit den Werken jener Zeit die an dergleichen Gefallen fand und der zu Liebe der Psalter in der Form eines „Lust- und Arzneigartens“ erschien, ist er in dieser Gestalt der Vergessenheit verdientermaaßen anheimgefallen. Das französische durch Lobwasser verdeutschte Psalmbuch hat seine lange Dauer vornehmlich der in der Kirche Calvins festgehaltenen Überzeugung zu verdanken, daß es unmittelbar Gottes Wort und nicht Menschenwerk sey, und dem darauf beruhenden Grundsatze, daß Gott nur durch dasjenige würdig gelobt werden könne, was er selber seiner Kirche in den Mund gelegt habe, die daher nichts als Psalmen singen dürfe. Seitdem die dagegen siegreich geltend gemachte Aufforderung des Apostels, der auch Lobgesänge und geistliche liebliche Lieder „empfiehlt“, von dieser strengen Beschränkung entbunden und auch in diese Kirche das Lied begeisterter Dichter späterer Zeit sich eingebürgert hatte, besteht dieser Liedpsalter in seiner Ganzheit nur noch an wenigen Orten: das Werthvollste, namentlich unter seinen Melodieen, hat die Lutherische Kirche sich angeeignet, in der es fortlebt und fortbestehen wird. Kaum hundert Jahre des Bestehens von Cornelius Bekkers Psalter lassen sich zählen; auch die Melodieen und Tonsätze des am höchsten geachteten Meisters seiner Zeit haben ihm ein längeres Daseyn nicht zu sichern vermocht; schon daß er vorzugsweise im Gegensatze zu Lobwassers Psalmbuche auftrat, hat die Begeisterung des Dichters und die des Sängers beeinträchtigt. Den kostbarsten Schatz besitzt die Lutherische Kirche in ihren aus dem alten Stamme der nach David genannten heiligen Gesänge, den Bedürfnissen der Zeit zufolge frisch hervorgewachsenen und erblühten Psalmliedern und deren Singweisen, wenn sie auch einen vollständigen Liedpsalter von gleichem Werthe in allen seinen Theilen daraus nicht zusammenzustellen vermag. Nur einer Zeit, die dem von der Calvinischen Kirche ausgesprochenen Grund-

satze von der alleinigen Zulässigkeit des Gebrauches der Psalmen bei dem Gottesdienste sich zuneigte, konnte eine Vollständigkeit solcher Art als ein Bedürfniß erscheinen; sobald derselbe auch in dieser gefallen, das schriftmäßige Lob-, Lehr- und Betlied in gleicher Würde gehalten war, hörte sie auf ein solches zu seyn. Das durch mehrhundertjährigen Gebrauch Bewährte und Geheiligte, den Psalmen lebendig Entsprossene, eben wie die Schriftgesänge des neuen Bundes, und alle zu jeder späteren Zeit aus denselben frisch entfalteten Blüten heiliger Lieder, welche die Lutherische Kirche, wo sie dergleichen auch fand, sich aneignete, werden ihr immer in hohem Werthe bleiben, und in diesem Sinne wird auch der Psalter stets in ihr fortleben, selbst wenn er in künftigen Tagen in Liedern sich niemals vollständig erneuern sollte.

IV.

Das Verhältniß des Orlandus Lassus zu den Psalm-Melodieen der französischen Calvinisten, und diese Singweisen selbst als Aufgaben für gleichzeitige und spätere Tonsetzer.

Mein Bericht über die Psalmweisen der Calvinisten (in dem ersten Theile meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang) spricht die Ansicht aus, daß dieselben keine fruchtbare Aufgabe gewesen seyen für die bedeutenderen Tonkünstler des sechzehnten Jahrhunderts und der folgenden Zeit. Ein in der Breslauer musikalischen Sammlung vorhandenes Werk erregte später meine Aufmerksamkeit, indem es, seinem Titel zufolge, diesen Ausspruch widerlegen zu müssen schien. Dieser kündigt an:

Cinquante Pseaumes de David, avec la musique à cinq parties d'Orlande de Lassus. [Vingt autres pseaumes à cinq et six parties par divers excellents musiciens de nostre temps. De l'imprimerie de Ierosme Commelin, 1597.] Hat nun Orlandus 7 Melodieen des lutherischen Kirchengesanges in 5stimmigem Satze behandelt, hat sein auch sonst das gesammte Gebiet der Tonkunst seiner Tage umfassendes Streben fast keine Stelle desselben unangebaut gelassen; so schien es, auch der Kirchengesang der Calvinisten habe seine Aufmerksamkeit erregen, mindestens doch die von der Mehrzahl seiner Zeitgenoss hochgeachteten Psalmlieder ihn bewegen müssen, in freien Tonsätzen sich mit ihnen zu beschäftigen, wenn er auch mit den Singweisen derselben sich nicht in ähnlicher Art wie mit den Lutherischen befreundet haben sollte. Das erste aber schien das Wahrscheinlichere. Der Titel des genannten Werkes verspricht auch hier fünfstimmige Tonsätze, wie in jenem früheren Falle, ja in beträchtlich grösserer Anzahl als jene über Lieder des deutschen evangelischen Kirchengesanges; es ließ sich also hoffen, man werde demselben die Bekanntschaft mit einer neuen Seite der Bestrebungen eines so ausserordentlichen Tonsetzers zu danken haben. Dazu erschien er noch neben andern ausgezeichneten Tonmeistern seiner Zeit die sich eine ähnliche Aufgabe gestellt hatten; wie viele Veranlassungen, die eigene Ansicht dieses Werkes mir wünschenswerth zu machen! — Leicht erlangte ich dessen längere Benutzung, aber theilweise wurde ich in meinen Hofnungen getäuscht. Was ich erwartete, fand ich in ihm nicht, ich sahe vielmehr meinen früheren Ausspruch gerechtfertigt; dagegen gewährte es mir einen schätzbaren Beitrag zur Kenntniß des Verhältnisses der Setzer des 16ten Jahrhunderts zu dem Kirchengesange der Calvinisten, und der Freunde der Tonkunst jener Tage zu dem großen belgischen Meister.

Das Werk besteht aus sechs Stimmbüchern. Neben den gewöhnlichen vier Chorstimmen, die bald mit den herkömmlichen, bald mit den versetzten Schlüsseln bezeichnet sind, liegen uns vor die seinem Gesammtinhalte nothwendige Vox quinta für die 5stimmigen, und eine V. sexta für die 6stimmigen Gesänge, deren 13 an der Zahl sind. Der Titel nennt weder Druckort noch Herausgeber; auf der Rückseite desselben findet sich aber eine Widmung, des Inhaltes: À l'honorable | compagnie des nourrissons, | disciples, fauteurs et amateurs | de la doulce et saincte musique, à | Amsterdam en Hollande, | Louis Mongart | dédie d'humble affection | ce premier livre de pseaumes de David, | pour tesmoignage de fraternel | le conionction et gage | d'amitie perdurable en Christ. | L'an 1597. au mois de Mars. — Ein jedes der sechs Stimmbücher enthält alsdann ein besonderes französisches Sonnet: „À la mesme compagnie, sur le premier | liure des Pseaumes de David accomodés aux accords | [d'Orlande de Lassus et d'autres] (d')excellents Musiciens [de nostre temps] | Nur in der vox sexta geschieht des Orlandus keine Erwähnung, weil in dieser kein Satz desselben enthalten ist, wogegen in den übrigen die drei letzten Worte der Widmung weggelassen sind. Jedes dieser (wie bemerkt) unter sich verschiedenen Sonnette führt die Unterschrift: Ou bien, ou rien; hinter ihm folgt auf den nächsten zwei Seiten der sechsten Stimme ausschließend, ohne Tages- noch Jahresangabe und Unterschrift, ein, ohne Zweifel von dem Herausgeber herrührendes: „Advertissement sur le contenu en ce Recueil de Pseaumes", aus welchem wir das Folgende schöpfen.

Louis Mongart, ein eifriger Calvinist, hatte (wie er in diesem Vorworte erzählt) vor länger als zehn Jahren, — mit dem Jahre der Herausgabe auf dem Titelblatte und in der Widmung verglichen, also in den späteren Regierungsjahren

Heinrich des Dritten — begonnen, auf den löblichen Wunsch einiger ehrenwerthen Männer, den wörtlichen Inhalt der Psalmenübertragung Marots und Beza's den Betonungen französischer, italienischer, deutscher Lieder Rolands de Lattre (**Orlandus Lassus**) des Fürsten der Tonkunst seiner Zeit anzubequemen, selbst einigen Motetten dieses Meisters. Die Herausgabe dieser Arbeit wurde jedoch durch spätere Ereignisse verzögert. Die feindlichen Unternehmungen der Ligue gegen Heinrich den Dritten, dessen Ermordung, die Kämpfe Heinrichs des Vierten zur Sicherung seines Rechtes der Thronfolge traten störend dazwischen, das Werk blieb liegen, und es geschah nichts zur Veröffentlichung des davon schon Vollendeten. Erst um den Anfang 1597, etwa ein Jahr vor dem Edikt von Nantes, als die Calvinisten wieder frei aufathmeten und der ihnen bald gesetzlich zugesicherten Duldung entgegensehen durften, nahm Mongart die Arbeit von Neuem auf, die er unter seinen Papieren wiedergefunden hatte, und Freunde die sie bei ihm sahen wünschten deren Bekanntmachung. Er sagte sie ihnen zu, wie er meint etwas voreilig; doch stellt er sich zufrieden, weil er die heiligsten Worte den Tönen des berühmtesten Meisters angeeignet habe, wodurch er hoffe sich geschützt zu sehen gegen die Angriffe Mißwollender. Auch der Drucker, versichert er, habe daran mitgearbeitet und mit vielem Geschicke. Es läßt sich denken wie es zuging mit den Wünschen jener Unterlegung, die wahrscheinlich von Calvinisten ausgingen. Orlandus hatte eine Zeitlang am Hofe Carls des Neunten sich aufgehalten; eben um 1571 war er dort anwesend, in dem Jahre wo die Hugenotten auf die Einladung des Königs sich dorthin begeben hatten und wo bei den glänzenden Festen, durch welche sie eingeschläfert und zuletzt verrathen werden sollten, gewiß Vieles von diesem Meister Herrührende ihnen zu Gehör gebracht wurde. Auch waren damals in Paris dessen

5stimmige geistliche wie weltliche Gesänge herausgekommen, und wurden Veranlassung bei dem großen Beifall den man ihnen schenkte, nach demjenigen zu forschen, was von seinen Hervorbringungen bereits an andern Orten öffentlich geworden war. Gewiß hat es unter den vielen in der Hauptstadt anwesenden, Calvinistischen Herren viele Freunde der Tonkunst gegeben, die an dem Gehörten sich ergötzten: nur mochten ihnen die weltlichen Texte zu fleischlich, die geistlichen zu abgöttisch vorkommen, und dadurch der Wunsch veranlaßt werden, jene anmuthigen Klänge als Gewand würdigerer Dichtungen verwendet zu sehen. Wer von ihnen das verhängnißvolle Jahr 1572 überlebt hatte, bei dem mußte der Wunsch sich steigern, die Töne die in seiner Erinnerung hafteten, in ihr fortleben zu sehen als Begleiter seiner Andacht, nicht als Mahner an verrätherische, dem Heiligstgehaltenen feindselige Ergötzlichkeit. Diese Wünsche mögen von vielen Seiten her genährt worden seyn und den Anlaß gegeben haben deren Erfüllung zu verwirklichen. Nun wissen wir, welchen Werth die Anhänger Calvins auf die Psalmen legten, als das einzige, womit in gemeinschaftlichem Gesange der Herr würdig gelobt werden könne: hatten doch allgemach die liedhaften Übertragungen derselben für sie fast gleiche Würde und Heiligkeit gewonnen als das ursprüngliche Schriftwort. So konnte es geschehen daß man sie wählte, um sie mit jenen bewunderten Klängen zu bekleiden; nicht für kirchlichen Gebrauch, sondern für häusliche Ergötzung, damit diese durch die Worte geheiligt werde, durch die Töne größere Anmuth gewinne. Allein ein mißliches Werk hatte man damit unternommen. Der unveränderten heiligen Dichtung sollte ein Gesang von durchaus verschiedener, ja, völlig fremdartiger Bestimmung anbequemt wernen. Ist es schon ein gewagtes Unternehmen, der Betonung eines heiligen Gesanges in fremder Sprache eine bestimmte,

durch frommes Herkommen geheiligte, deshalb wörtlich beizubehaltende, dem Sinne nach treue Übersetzung in der Muttersprache anzubequemen, ein Versuch, der in den seltensten Fällen ohne schwere Gefährdung des Kunstwerkes, ja, seine völlige Entstellung wird gelingen können; um wie viel schwerer ist ein solches Anbequemen bei gänzlich widersprechendem Inhalte des Anzubequemenden! So ist denn diesem Versuche für das tiefere Verständniß der Werke des großen Meisters, für die Art der Auffassung seiner Aufgaben gar keine Bedeutung beizulegen; am wenigsten, seit seine Werke aufgehört haben ein Gegenstand der Mode zu seyn, und nur ihr innerer, bleibender Werth den Forscher unserer Tage beschäftigen kann. Er mag uns nur dienen, das Verhältniß einer Anzahl der Zeitgenossen des Meisters zu ihm daraus zu erkennen, welche bemüht war, ihr Gefallen an seinen Tönen, sey es auf welchem Wege es mochte, vor ihrem Gewissen zu rechtfertigen. Die Kunstwerke selbst als Gewand einer von Anbeginn ihnen fremden Dichtung, um deren neue Bestimmung ihr Urheber niemals gewußt hat, werden wir in dieser Gestalt wieder zu beleben nicht wünschen können, sondern stets ihrer ursprünlichen nachzuforschen uns bewogen finden; für die Geschichte seines Zeitalters, nicht seiner selbst, werden sie uns als Quelle dienen können. Daß über die Melodieen der französisch-Calvinischen Psalmdichtungen aus den hier mitgetheilten 50 Tonsätzen sich nichts ergiebt, noch ergeben kann, versteht sich von selbst.

Auch **Eccard**, des Lassus vorzüglichster Schüler, zeigt ein sehr geringes Verhältniß zu jenen Dichtungen und Melodieen. Nur für zwei Gelegenheits- (Hochzeits-) Dichtungen hat er zwei dieser Psalmweisen, die des 128sten und 130sten angewendet: sie waren ihm vielleicht durch die Brautleute aufgegeben. Auf die Lobwassersche Übertragung des frühern unter ihnen hat er — wie ich vermuthe für sich selber — einen Hochzeitsgesang gesetzt,

nicht aber die kirchliche Melodie dafür gewählt, sondern eine neue dazu erfunden. Diese will er zu jeder Strophe des Psalmes angewendet wissen, wenn er sie auch durchweg motettenhaft behandelt hat, so daß ihre einzelnen Zeilen die musikalischen Grundgedanken contrapunktischer Ausführungen bilden, ohne daß sie etwa als fester Gesang in einer der fünf Stimmen erschiene. Allein die Strophenform läßt er bei seiner Behandlung genügend hindurchscheinen; der Aufgesang und dessen Stollen, der Abgesang gelangen durch seine Töne zu vollkommener Geltung. Nur bei der Wiederholung des ersten Stollen tauschen die zweite und dritte Stimme ihre Stelle, so daß dieser nunmehr das von jener früher Vorgetragene zu Theil wird, und umgekehrt. Die Halbstrophe womit das Lied beschlossen wird, hat er dann noch besonders, einfach nachdrücklich gesetzt, um sein Werk damit zu krönen. Was aber das Anbequemen neuer Texte betrifft, so kommt zwar auch dieses bei mehrern seiner Sätze vor, nur daß sein Schicksal dabei ein besseres war als seines Meisters. Um eben die Zeit wo er die meisten seiner kirchlichen Festlieder schuf, gingen in Gelegenheitsliedern meist festlich froher Art Meisterstücke, wenn auch geringen Umfanges, daneben hervor unter seinen Händen; Gesänge, deren Bestimmung sie freilich nur eine kurze Dauer genießen lassen konnte. Allein man hatte sich an ihnen erfreut, wie sie es verdienten, man wollte den Schöpfungen des verehrten und geliebten Meisters ein längeres Fortbestehen sichern, soweit es möglich seyn werde. Da sie nun meist in dem Style seiner kirchlichen Festlieder gesetzt waren, so suchten die besten Dichter jener Zeit, — dem Meister gleichzeitige und ihm nachfolgende — statt der oft geringfügigen Reimereien die er hatte betonen müssen, die rechte, tiefere Bedeutung dieser Sätze in neuen kirchlichen Dichtungen zu künden, die den Tönen, woraus sie ihnen hervorblühten, meist so glücklich an-

geeignet erscheinen, daß man geneigt seyn möchte sie für die ursprünglich dazu gehörigen zu halten, wenn man das Verhältniß nicht wüßte. In ihnen finden wir eine Unterlegung in wahrer künstlerischer Bedeutsamkeit, der wir die Erhaltung mancher Schöpfung des Meisters zu danken haben, so Vieles auch die fromme Sorgsamkeit der Zeitgenossen von dem Ursprünglichen in größern Sammlungen erhalten hat; mag auch Manches davon durch Gleichgültigkeit und Verwahrlosung späterer sich selbst überschätzender Tage, dem völligen oder doch theilweisen Untergange anheim gefallen seyn.

Öfter schon verwendet Eccards Schüler, **Stobäus**, Calvinische Psalmmelodieen, wohl aus eigener Wahl, für seine Gelegenheitsmusiken, von denen wenigere Umdichtungen zu Festliedern erfahren haben, als die seines Vorgängers, derselben auch minder bedurften, weil sie, zum größern Theile, als Sterbelieder ernsten Inhalts sind, und mit ihren Melodieen in den allgemeinen Kirchengesang übergingen. Auch ihm gleichzeitige Tonkünstler, wie **Heinrich Albert**, richten öfter ihre Grabgesänge auf jene Singweisen. **Landgraf Moritz von Hessen** dürfen wir kaum hier nennen, hat er gleich einen vollständigen Lobwasserschen Psalter mit Melodieen herausgegeben, wenn von *diesen letzten* als Aufgaben für den Tonsatz die Rede ist: er hat nur ein Verhältniß zu den *Psalmdichtungen*, sofern er denen, die in Goudimels Psalter noch nicht eigene kirchliche Melodieen hatten, selbsterfundene neue gegeben, sonst aber nur die unveränderten Tonsätze Goudimels aufgenommen hat. Wichtiger ist **Johann Crüger**, durch den 1658 der vollständige Lobwassersche Psalter (mit Begleitung zweier Geigen) 4stimmig gesetzt ist, wenn nicht im Auftrage seines Calvinischen Landesherrn doch aus Aufmerksamkeit für denselben; ein Werk, immer also nicht aus freier Neigung unternommen, mit wie vieler Treue es auch gearbeitet,

und wegen selbständiger Begleitung des Gesanges durch Instrumente merkwürdig ist. Ähnliche Werke gleicher Art sind von nur geringer Bedeutung, wie **Martin Hanke's** (deutschen Schreibers der fürstlichen Stadt Brieg) Evangelia auf alle Sonn-, Hohe Fest- und Feiertage durchs ganze Jahr: eine Liedersammlung, die in 3 Abschnitten geistliche Gesänge über die Sonntags- und Festevangelia so wie deren von vermischtem Inhalte bringt, welche alle auf 67 Calvinische Psalmmelodieen gerichtet sind, wovon manche sich öfter wiederholen, dann aber stets mit gleichem einfachen Satze, Ton gegen Ton zurückkehren, die Melodie im Tenore. Nur ein 5stimmiges Morgenlied mit einem dazu gehörigen fürstlichen Symbolum, und ein Lied auf die Weise „Herr Christ der einig' Gotts Sohn" machen davon eine Ausnahme, indem sie deren nicht aus dem Calvinischen Psalmengesange stammende Melodieen der Oberstimme zutheilen. Offenbar verdankt dieses Werk seine Entstehung entweder dem ausdrücklichen Befehle des um 1617 (wo es erschien) seit fünf Jahren zum reformirten Glauben übergetretenen Herzogs von Brieg Johann Christian, oder dem Wunsche des Herausgebers sich ihm gefällig zu machen, man darf also, zumahl in der Gestalt wie es vor uns liegt, keine Begeisterung davon erwarten.

Allein das zuvor hauptsächlich in Bezug auf Orlandus Lassus genannte Werk, das uns das Beispiel einer vom Gesichtspunkte der Kunst durchaus verwerflichen Anbequemung vorhandener Gedichte auf kunstreich-mehrstimmige Tonsätze ganz verschiedener Bestimmung zeigte, ist doch in anderem Betrachte recht merkwürdig, weil es in seinem Anhange den noch mit dem Ausgange des 16ten Jahrhunderts fortdauernden Einfluß der Calvinischen Psalmdichtungen und ihrer kirchlichen Melodieen uns zeigt, zugleich aber erkennen läßt, daß die frühere allgemeine Vorliebe für diese letzteren, etwa die strengen Calvinisten aus-

genommen, bereits sehr im Sinken war. Mongart, der Herausgeber, sagt nämlich in seinem Vorworte: „Übrigens habe ich noch einige Psalmen gefunden, die theils eigends in die Töne gesetzt sind, mit denen sie erscheinen, theils weltlichen Gesängen anderer Meister anbequemt: ich habe deren eine genügende Anzahl den Sätzen des Orlandus beigefügt, um dieses erste Buch vollkommener zu machen". Er bemerkt dann, daß zwei dieser Psalmen den Namen desjenigen nicht trügen, von dem die Betonung herrühre: derselbe habe, wie er vermuthe, aus guten Gründen unbekannt bleiben wollen, und deshalb habe er diesen Gründen nicht weiter nachgeforscht, obgleich er den Wohnort des Meisters wisse, und das Lob kenne, was er durch seine Tüchtigkeit in der Tonsetzkunst erworben habe. Von ihm und anderen ausgezeichneten Tonkünstlern hoffe er zu Begünstigung seines Unternehmens andere Psalmen zu erhalten, um auch die beiden anderen Bücher zusammenzustellen, in denen der Psalter vollständig enthalten seyn solle. Er fährt dann fort: „Herr **Alfons Flores** hat die Hand an den Satz aller Psalmen gelegt und sich dabei zur Pflicht gemacht, deren kirchliche Melodie stets in einer der Stimmen unzertrennt zu geben, ihre Wendungen aber in allen übrigen hören zu lassen; er hat mir auf das bereitwilligste einige schöne Proben seiner Arbeit aus Nismes in Languedoc gesendet, und ist entschlossen, mit derselben fortzufahren, sofern er einen Mäcen findet. Drei solche Gesänge habe ich in diese erste Sammlung aufgenommen."

Wenn wir hienach die in derselben (neben denen des Orlandus) enthaltenen Sätze näher prüfen, so finden wir sie vierfacher Art. Sofort erkennen wir diejenigen unter ihnen, deren ursprünglich weltlichen Tönen die Calvinischen Psalmlieder nur anbequemt sind; sie behandeln durchweg nur die Anfangsstrophen, zeigen nicht die geringste Beziehung auf die kirchliche

Singweise, alle ihre Wendungen deuten augenscheinlich auf ihren Ursprung. Dieser Art sind die Sätze über die erste Strophe des 127., 90., 103., 107., 137., 142. Psalmes, je einer von **Faignient, Manenti, Felis, Macque, Sabin, Baccusy,** bei denen nicht zu verweilen ist, weil in ihnen die Mängel dieser Art des Anbequemens noch deutlicher hervortreten als in den Sätzen des Orlandus. Im strengsten Gegensatz gegen diese 6 stehen die 3 Sätze des **Alfonso Flores**, eines Tonsetzers den wir sonst nirgend erwähnt finden. Kaum ist zu vermuthen, daß zur Herausgabe seines bei der gewählten Behandlungsweise voraussichtlich höchst umfangreichen Psalmenwerkes ihm der gewünschte Mäcen zu Theil geworden seyn werde, da weder von der Fortsetzung der vorliegenden Sammlung, noch von Herausgabe jenes größeren Werkes etwas bekannt geworden ist. Diese Sätze sind über die 3 Strophen des 23sten, die 6 des 28sten, die 7 des 97sten Psalmes gearbeitet, wovon einer jeden ein besonderer Theil gewidmet ist, dessen Grundlage die kirchliche Melodie bildet, die aus der einen Stimme in die andere unzertrennt übergeht, während jede der übrigen ihre bewegenden Grundgedanken aus ihr schöpft. Hier geben nun 3 Psalme schon 16 Tonsätze: man denke, wie groß die Anzahl derselben werden, wie auch aus den scharfsinnigsten Tonverknüpfungen zuletzt die ermüdendste Einförmigkeit hervorgehen würde, da, auf solche Weise behandelt, schon der 78ste und 119te Psalm allein eine Reihe von 124 Tonsätzen, ein ganzes Buch also, ergeben müßten! Dieser Behandlungsweise der Calvinischen Psalmen steht die in den meisten, uns hier mitgetheilten Tonsätzen beobachtete des **Jean de Maletty** am nächsten, und kann in sofern mit ihr unter dieselbe Gattung zusammengefaßt werden; doch finden wir in den Gesängen dieses Meisters auch alle drei neben den nur eingerichteten Psalmsätzen zuvor ange-

deuteten, nun näher zu beschreibenden Arten des Satzes, theils vermischt, theils selbständig; er darf daher für den gewandtesten Tonsetzer auf diesem Gebiete gelten. Um so mehr ist zu bedauern, daß von seinen Lebensverhältnissen uns mehr nicht aufgezeichnet ist, als daß er französischer Herkunft gewesen, und daß 1558 zu Paris bei Adrien le Roy von ihm „les amours de Ronsard" 4stimmig gedruckt seyen. Hier kommen nun zunächst die von ihm gesetzten ersten 6 Strophen des 74sten Psalms zur Sprache, denn bis zur Behandlung aller 22 desselben in ihren drei Abschnitten zu 8, 8 und 6 Strophen, wie das Psalmbuch sie giebt, hat er sich nicht verstiegen, oder dem Herausgeber das Ganze nicht mitgetheilt. Er hat seinen Gesang in 4 Abschnitte getheilt; der erste umfaßt die zwei beginnenden Strophen in einem fortgehenden Satze, in dessen früherem Theile die 5te Stimme (Quintus) ein Diskant, die Kirchenweise als festen Gesang führt, in dem späteren die Oberstimme (Superius). Der zweite Abschnitt hat die 3te Strophe allein zum Gegenstande, die ohne festen Gesang auf die Grundwendungen der kirchlichen Melodie frei gearbeitet ist. Der dritte, in welchem die 4te und 5te Strophe wiederum zusammengefaßt sind, giebt im Tenor abermahls die Kirchenweise als festen Gesang, das zweitemahl mit um die Hälfte verkürzten Tönen. Im vierten und letzten Abschnitte endlich erscheint der feste Gesang im Basse, mit einer ihm angehängten Schlußformel. Ein zweiter Satz ähnlicher Art behandelt die ersten beiden Strophen des 94sten Psalms unter den zwölfen desselben, in einem zusammenhängenden Satze, in dessen erster Hälfte die Tenorstimme, in der zweiten die Oberstimme den festen Gesang führt.

Der dritte Satz endlich giebt wieder einen ganzen Psalm, den 85sten, in dessen erstem Theile die beiden früheren Strophen zusammengefaßt sind, so daß der Tenor in der ersten, die

Oberstimme in der zweiten die kirchliche Melodie führt; der zweite Theil befaßt die beiden letzten Strophen, deren erste frei behandelt ist, nur daß die letzte Hälfte der Kirchenweise in der sechsten (einer Diskantstimme) in sie hineintönt, während in der Schlußstrophe der Alt (Contratenor) den festen Gesang wieder vollständig aufnimmt.

Beispiele der Setzart, in der, ohne festen Gesang, nur die melodischen Grundwendungen der kirchlichen Melodie den Tonsatz gestalten, geben die zwei Sätze jenes absichtlich ungenannt Gebliebenen über die erste Strophe des 10ten und des 3ten Psalms; einer von **Andreas Pevernage** über die erste des 33sten; einer von Maletty in zwei Theilen über die erste und die beiden folgenden des 68sten Psalms, welche hier besonders erwähnt werden, weil diese Setzart unvermischt und selbständig in ihnen erscheint. Wichtiger, und ein längeres Verweilen erfordernd, ist, wo sie selbständig auftritt, die Art, einen Theil eines Psalmliedes, oder auch ein vollständiges, ganz frei, ohne alle Rücksicht auf die kirchenübliche Melodie zu behandeln, und diese tritt uns hier bei Goudimel, dem ersten Setzer der Psalmweisen der Calvinisten, entgegen, und bei Maletty; das Durchcomponiren einer liedförmigen Psalmdichtung, wo es eine solche vollständig umfaßt, wiewohl man es auch so nennen könnte, wo es einen in sich vollständigen, wenn auch nur Abschnitt eines Psalmes begreift. Das erste Beispiel solchen Durchcomponirens gab **Claude Goudimel** viel früher als wir ihm in der vorliegenden Sammlung begegnen und ehe noch seine 4stimmigen Sätze über die kirchlich gewordenen Melodieen des Calvinischen Psalters an das Licht traten, in 16 4stimmigen, 1562 erschienenen, nach Motettenart von ihm behandelten Psalmen. Ob ihm die, ein Jahr zuvor zu Lyon herausgekommenen, von **Louis Bourgeois** zu 4, 5 und 6 Stimmen gesetzten 83

Psalmen dabei als Muster dienen konnten, wage ich nicht zu entscheiden, da sie mir nie zu Gesicht gekommen sind, eben wie mir die Quelle des hier mitgetheilten 6stimmigen Satzes über die beiden Strophen des 123sten Psalms unbekannt geblieben ist, worüber Mongart in seinem Vorworte keine nähere Auskunft gegeben hat. Entstanden kann er nur seyn innerhalb der nächsten zehn Jahre nach Herausgabe jener 16 Motetten über Psalmlieder, da Goudimel schon 1572 bei dem Morde der Hugenotten zu Lyon, in Folge der Bartholomäusnacht, umkam; man hat, als eines der letzten Werke eines protestantischen Märtyrers und ausgezeichneten Meisters, ihn gewiß um so höher geachtet. Ohne irgendwie an die kirchliche Melodie sich zu lehnen, stellt er in seinem Satze ein unabhängig gearbeitetes Motett dar, wenn wir ihn nicht lieber Madrigal nennen wollen, da in ihm nicht die strengere contrapunktische Behandlung eines Spruches, sondern die freiere eines ganzen heiligen Liedes uns entgegentritt. Ein ähnliches Beispiel gab der zweite Setzer der kirchlichen Psalmweisen, **Claude Lejeune**, indem er 1598 — nach dem Erscheinen unserer Sammlung — zu la Rochelle bei Jérome Haultin eine Reihe von 12 motettenhaft behandelten Marotschen Psalmen zu 2—7 Stimmen herausgab unter dem Titel Dodécachorde, um in ihnen die 12 Tonarten nach der Lehre des Glarean darzustellen. Wir dürfen sagen, daß er ein Beispiel gegeben; denn aller Wahrscheinlichkeit zufolge war dieses später als unsere Sammlung erschienene Werk um manches Jahr zuvor bereits gearbeitet und vollendet, auch mit Kunstgenossen wohl besprochen. Wäre dieses aber auch nicht der Fall, so zeigt er uns doch deutlich, welchen Beifall diese Setzweise gefunden, und wie geeignet sie dem Meister geschienen, die ganze Kraft jener uralten Gesangsformen an dem heiligsten Gegenstande zu voller Anschauung zu bringen, wie er

es früher schon (1581) an weltlichen Festgesängen gethan, über deren ausserordentliche Wirkungen, wie dergleichen sonst nur von alten griechischen Meistern erzählt werden, uns sein Freund Thomas d'Ambry berichtet hat. In dem ersten Theile einer zu Nürnberg 1587 herausgekommenen Sammlung „auserlesener Gesänge, welche man gewöhnlich Motetten nennt," finden wir diese Setzweise des Durchcomponirens geistlicher Gesänge ohne Rücksicht auf ihre kirchlichen Singweisen von Orlandus Lassus auch auf 2 Hymnen der römischen Kirche angewendet, ehe noch Palestrina (1589) in seinem vollständigen Werke über alle Hymnen seine hohe Meisterschaft in mannichfachster Behandlung der uralten Gregorianischen Melodieen derselben an den Tag gelegt hatte. Es sind die Hymnen Veni creator spiritus etc. und Vexilla regis prodeunt, deren ersten Lassus in drei Theilen, den zweiten in deren 4 zu 6 Stimmen nach Motettenart behandelt hat, ohne die kirchliche Melodie derselben dabei in Betracht zu ziehen. Der erste Satz jenes Pfingsthymnus befaßt dessen erste zwei Strophen, die, ohne als Glieder desselben kenntlich gemacht zu werden, eine in die andere hinübergehen; in dem zweiten Satze wird die dritte Strophe von 4, wie es scheint Einzelstimmen, vorgetragen; die letzten beiden Strophen und die Doxologie sind wieder sechs Stimmen zugetheilt. Im Beginne des sechsstimmigen Anfangssatzes treten zuerst die höheren und tieferen Stimmen als dreistimmige Chöre einander nachahmend entgegen, ein Gegensatz, der jedoch nur einleitend erscheint und später nicht folgerecht festgehalten wird, wenn er auch zuweilen sich wieder zeigt; in der Folge werden gewöhnlich mehr oder weniger vollstimmige Chöre von der Gesammtzahl aller Stimmen ausgesondert und wirken gegen einander. Die Doxologie (das Gloria) tritt vor dem Übrigen durch dreitheilige Bewegung hervor. Ganz Ähnliches läßt von der Be-

handlung des zweiten Hymnus für die Leidenszeit sich sagen, nur daß er umfangreicher ist als der erste. Seine ersten zwei sechsstimmigen Sätze befassen ein jeder zwei seiner Strophen, und auch hier, bei dem unmittelbaren Übergange der einen in die andere, werden dieselben als besondere Gliederungen des Ganzen nicht erkennbar; der dritte läßt die 5te Strophe (Beata cujus brachiis) durch zwei Einzelstimmen vortragen, in der 6ten vereinigen sich alle sechs Stimmen im Chorgesange zu dem Vortrage des Gebets: O crux, salve spes unica etc.; und die sich ihm anschließende Doxologie: Te summa Deus trinitas collaudet omne seculum, geht wieder so unmittelbar in dasselbe über, auch ohne durch Taktveränderung kenntlich gemacht zu werden, daß beide vollkommen einander verschmelzen. — Daß eine solche Setzart — das freie Durchcomponiren — in der römischen Kirche bei strophischen Gesängen ungebundener Rede entstehen konnte, die nach einer bloßen, höchstens für Wochen-, für Sonn- und für Festtage wechselnden mehr oder minder-reichen Formel psalmodirt wurden, wie die Magnificat, ist erklärlich. Allein eben bei diesen erscheint sie dennoch höchst selten, namentlich bei Orlandus Lassus nur ein einziges mahl, in einem achtstimmigen Magnificat des sechsten Tones, bei dem er dennoch Strophe um Strophe die herkömmliche Formel der Psalmodie beibehalten und nur die dazwischen liegenden frei behandelt hat. Auch bei Palestrina kommt sie nur einmahl vor in einem durchweg frei gehaltenen, höchst geistreichen und wirkungsvollen Magnificat zu eben so viel Stimmen. Auffallender dagegen ist es, sie bei den Hymnen angewendet zu sehen, Gesängen von einer mäßigen Anzahl von Strophen ganz einfachen Baues, deren in reinster Überlieferung erhaltene uralte kirchliche Singweisen dem Tonsetzer die dankbarste Aufgabe stellen, in mannichfacher, stets neuer auf sie gegründeter Behandlung der einzelnen Gesätze. Es muß da-

her befremden, den Orlandus nicht eine solche wählen, vielmehr die freie vorziehen zu sehen, zumahl er damals durch Palestrina's Nebenbuhlerschaft von jener nicht zurückgehalten werden konnte, dessen Hymnenwerk erst 2 Jahre später (1589) erschien. Um so mehr läßt sich vermuthen, daß, wenn irgend ein Verhältniß sich ihm gebildet hätte zu der französischen Psalmenübertragung oder Lobwassers deutscher Nachdichtung derselben, er auch hier das freie Durchcomponiren vorgezogen haben werde, wie Maletty in seinen Sätzen über den 140sten und 43sten Psalm in unserer Sammlung, wo er 8 (freilich nur 4zeilige) Strophen jenes ersten in einen, dessen 5 letzte in einem zweiten Theil zusammengefaßt hat; bei diesem letzten 2 sechszeilige Strophen in dem ersten Theile, 3 in dem andern, bei lebhaft figurirter Bewegung in den Mittelstimmen. Ein rascher Fortschritt solcher Art war durch die gewählte Art der Behandlung geboten, diese selbst aber durch die große Anzahl der Strophen jener Psalmlieder, um die Tonsätze über dieselben nicht zu ermüdender Länge auszudehnen.

Fassen wir nun hier die Betrachtungen zusammen, auf welche das Vorangehende uns hinführt: so konnte für einen der römischen Kirche angehörenden Tonsetzer kaum eine Veranlassung seyn, andere als Psalme der Vulgata zu setzen, wenn er den Gottesdienst seiner Kirche im Auge hatte, unter diesen aber vorzugsweise nur diejenigen, welche bei der Feier der Feste und heiligen Zeiten derselben zur Anwendung kamen, in den Vespern, dem Completorium, den Laudibus ꝛc., wenn nicht einzelne Verse derselben, als Antiphonieen, Invitatorien ꝛc. vorgeschrieben, ihn reizten sie als Spruchsätze (Motetten) zu behandeln, oder nach seiner Wahl sie hier und dort herauszugreifen, für Gelegenheiten, wo der kirchliche Gebrauch einmahl ausnahmsweise einen Wechsel in dem Vorgeschriebenen zuläßt. Die hier-

aus hervorgehenden Aufgaben waren so mannichfaltiger Art, daß auch für häusliche Erbauung jene französischen Übertragungen der Psalmen in Liedform oder deren Nachdichtungen kaum einen Reiz für ihn haben konnten, hätte auch die Melodie des einen oder des andern ihn einmahl angezogen. Eine viel größere Anziehungskraft dagegen konnten die freieren, wärmeren geistlichen Liederdichtungen der Lutherischen auf ihn üben und deren sinnig gewählte oder begeistert neu geschaffene Singweisen; auch die Psalmlieder unter ihnen, sofern sie den alten heiligen Tempelgesängen nicht wörtlich nachgingen, sondern den Bedürfnissen wie Anschauungen des neuen Bundes und der damaligen Gegenwart zufolge sie neu gestalteten, als frische Blüten jenes alten Stammes aus ihnen hervorgingen. War in ihrem Inhalte nichts dem frommen Sinne des altgläubigen Tonsetzers Widersprechendes enthalten, so konnte er weder an ihrem Ursprunge Anstoß nehmen, noch einen Anstand finden, seine Kunst an ihnen zu versuchen. So hat es nichts Auffallendes, den Orlandus an jenen 7 aus der Lutherischen Kirche hervorgegangenen Liedern, obgleich eines einem wiedertäuferisch Gewordenen angehörte, und deren Melodieen sich versuchen zu sehen, während er an den Psalmliedern der Calvinisten vorüberging. Den Liedern derselben ist die Lutherische Kirche als solche auch vorübergegangen, sie betrachtete ihren Gebrauch in Lobwassers Übertragung eine Zeitlang für eine Hinneigung zu heimlichem Calvinismus; nur einzelne deutsche Tonsetzer wählten eines oder das andere, wo ein für eine besondere Gelegenheit vorzüglich schicklicher Psalm noch keine andere deutsche Umgestaltung zu einem Liede gefunden hatte. Aber wie sie in den Kreis ihres kirchlichen Gemeinegesanges alles Beste aufzunehmen kein Bedenken trug, so hat sie auch eine namhafte Anzahl der Singweisen jener verschmähten Lieder demselben angeeignet, wiewohl

die Behandlung der auf ihrem eigenen Boden gewachsenen Melodieen ihren Tonsetzern immer als eine dankbarere Aufgabe erschienen ist. Die strenge Ansicht der Calvinisten wollte im Anbeginne den Gesang als in Gottes Wort angeblich nicht geboten von der Kirche ausschließen; allgemach erst versöhnte sie sich mit den Melodieen des französisch, später auch deutsch nachgedichteten Psalters, zuletzt sogar mit den 4stimmigen Tonsätzen, die ein Märtyrer ihres Glaubens, der zu Lyon in Folge der Bartholomäusnacht hingemordete Goudimel darüber gearbeitet hatte, weil die Gemeine selbst für deren Vortrag geübt worden war; allein für Kunstgesang konnten sie ihr nicht Aufgaben werden, da dieser von ihren Kirchen streng ausgeschlossen war. Was einzelne, dem Glauben Calvins angehörige Tonsetzer an diesen Psalmliedern leisteten, konnte immer nur für häusliche Erbauung gemeint bleiben; und da ist die Unmöglichkeit von dem Unternehmen des sonst als Tonsetzer höchst achtbaren Alphonso Flores (eines wahrscheinlich zum Calvinismus übergegangenen Spaniers) von selbst einleuchtend, den ganzen französischen Psalter, Strophe für Strophe, unter Anwendung der Melodie als festen Gesanges und ihrer Theile als bewegender Grundgedanken zu bearbeiten, so thunlich ein Gleiches auch bei manchem Psalme erscheinen konnte; ein Gönner für Unterstützung eines so umfangreichen Werkes mochte eben so wenig gefunden werden, als eine hinreichende Anzahl von Abnehmern, die sehr beträchtlichen Kosten desselben zu decken. Besser empfahl sich die Behandlungsweise Pevernage's, Maletty's und des ungenannten Meisters, die unsere Sammlung uns entgegenbringt, so wie bei längeren Psalmen das Durchcomponiren: die Anbequemungen können offenbar für nichts Anderes gelten, als für einen Versuch, wegen der Freude an weltlichen oder abgöttischen Gesängen, die man einem Christen nicht für geziemend

hielt, durch Unterlegung besonders heilig gehaltener Dichtungen — gezwungen wie sie seyn mochte — sich mit seinem Gewissen abzufinden.

Zum Schlusse ist noch einer besonderen Eigenschaft der äusseren Form einiger französischen Psalmdichtungen und der ihnen hierin genau nachgehenden Lobwasserschen Nachdichtungen zu gedenken. Acht und zwanzig von ihnen schließen nämlich mit einer Halbstrophe, ohne eine Bemerkung, wie die vorgeschriebene Melodie auf dieselbe anzuwenden sey.*) Bei den Ausgaben des französischen Psalters, in denen jede Strophe den Tönen untergelegt ist, findet sich allerdings genügend dafür gesorgt, sey es zufolge Herkommens, oder nach Willkühr des Herausgebers, nicht aber in denen, wo dieses nur bei der ersten Strophe der Fall ist. Doch hat die Unterlegung in den wenigsten Fällen einige Schwierigkeit. Die Mehrzahl jener Strophen, die am Schlusse eines Liedes zur Hälfte nur erscheinen, sind 8zeilige, in ihren ersten wie letzten 4 Zeilen von gleichem Baue: da nun die Melodie der einen wie der andern in der Tonica schließt, ist es vollkommen gleichgültig, ob der Schlußstrophe die erste oder letzte Melodiehälfte angepaßt wird. Nur bei dem 51sten Psalme ist es nothwendig, für die schließende Halbstrophe die letzten 4 Melodiezeilen zu wählen, weil nur sie den eigenthümlichen Schlußfall der Grundtonart des Ganzen, des Phrygischen, darstellen. Eine gleiche Freiheit der Wahl wie bei den 8zeiligen erscheint aus gleichen Gründen auch bei den 12zeiligen gerechtfertigt, deren nur 2 mit einer Halbstrophe am Schlusse vorkommen: der 47ste und 68ste Psalm. Ein Anderes ist es mit den zwei 10zeiligen Psalmen, welche mit

*) Ps. 2. 7. 11. 17. 20. 22. 29. 32. 34. 41. 44. 46. 47. 48. 51. 54. 63. 66. 68. 70. 72. 79. 86. 104. 120. 128. 144. 145.

einer Halbstrophe schließen, dem 48sten und 79sten: sie bestehen nicht aus gleichen, sondern ungleichen Hälften, zu 4 und zu 6 Zeilen. Da nun ihre Schlußstrophen 4zeilige sind, so ist die Anwendung der ersten 4zeiligen Melodiehälfte für sie geboten, deren Gesang aber, eben wie der zweiten, in der Tonica schließt.

Es ist in dem Vorhergehenden bemerkt, wie Orlandus Lassus' Schüler, Eccard, bei seiner freien motettisch-strophischen Behandlung des 128sten Lobwasserschen Psalms, der schließenden Halbstrophe eine besondere, sie eben als solche bezeichnende und doch auf die vorhergehenden Strophen deutende Melodie gegeben habe, ohne daß sie ihnen eben gleiche; wie dadurch sein ganzer Tonsatz bei aller künstlichen Ausführung dennoch der dichterischen Form sich anschließe.*) Nun ist es merkwürdig, daß unter den in Mongarts Sammlung den 50 Lasso'schen Sätzen angehängten 20 anderer Meister kein einziger sich findet, der einem in eine Halbstrophe ausgehenden Psalm angeeignet wäre; selbst unter jenen ersten sind dergleichen Psalmen nur acht Lasso'sche Gesänge anbequemt (dem 2ten, 7ten, 11ten, 17ten, 29sten, 104ten, 128sten, 145sten). Man kann dadurch auf die Vermuthung geführt werden, es habe auf diese Art die Möglichkeit gewährt werden sollen, die Anbequemung der gegebenen Tonsätze auf die ganzen Psalmlieder auszudehnen, wo nicht schon, wie bei jenen drei von Flores, zweien von Maletty und einem von Goudimel ein ganzer Psalm vorliege. Auch ist Vieles

*) Bei Behandlung der Melodie des 128sten der Calvinischen Psalme als Hochzeitlied für Wilhelm Bock und Catharina Persch (1598) läßt Eccard die 4te Zeile seines Tonsatzes völlig abschließen, ohne nach seiner sonstigen Gewohnheit das Tongewebe zu dem festen Gesange fortzuspinnen, wogegen es hinter jeder anderen Zeile auch hier von ihm ohne Unterbrechung weiter gewebt wird. Er zeigt dadurch deutlich, daß er den letzten Theil seines Tonsatzes für die schließende Halbstrophe bestimmt hat.

vorhanden, diese Voraussetzung zu unterstützen. Mongart spricht in seiner Vorrede die Absicht aus, in dem vorliegenden und zwei folgenden Büchern den ganzen Psalter zu geben, wie denn auch in jenem ersten schon sechs vollständig gesetzte Psalmen gegeben sind. War einmahl der Zeit eine Anbequemung von Strophen heiligen Inhalts auf vorhandene beliebte, ihrer Worte wegen eher vermiedene Tonsätze genehm, fand sie darin einen Wunsch erfüllt, so konnte — wo überhaupt nur ein Gesätz eines Psalmliedes einem solchen Gesange unterlegt war — nach dem Muster desselben die Unterlegung auch auf alle übrigen ausgedehnt werden. Kann das Unternehmen auch nicht ein leichtes, unserem Gefühle zusagendes genannt werden, so war es bei dem gleichen Baue der Strophen doch ein mögliches, und jene Zeit, namentlich die Parthei, von welcher der Wunsch der Unterlegung ausgegangen war, konnte dabei keinen Anstoß finden, sobald nur die Worte vollständig untergebracht waren. Eben so verhält es sich da, wo ein Tonkünstler in seinem Satze einmahl 2 Psalmstrophen zusammengefaßt hatte, sobald nur die Gesammtzahl der Strophen des Psalmes durch 2 theilbar und dadurch die Unterlegung auf den ganzen Psalm anwendbar wurde. In der That zeigt sich dieses bei der Mehrzahl jener 20 neben Orlandus gegebenen Psalmsätze möglich, (von den schon vollständig gegebenen Psalmen abgesehen,) und nur bei dreien unthunlich, weil die Zahl der in dem Tonsatze zusammengefaßten Strophen die Gesammtzahl aller Gesätze des Psalmes nicht erschöpfend theilt. Selbst bei den von Orlandus gegebenen 50 Tonsätzen ist die Ausdehnung des Anbequemens in 40 Fällen thunlich, und nur auf jene acht Psalmen nicht anwendbar, welche mit Halbstrophen schließen, so wie bei den dem 95sten und 96sten Psalme unterlegten Sätzen, welche 2 Strophen derselben zusammenfassen, während die ganzen Psalme

7 und 9 Strophen haben. Freilich erregt die nur theilweise Möglichkeit fortgesetzter Unterlegung einiges Bedenken, wenn diese auch bei der überwiegenden Mehrheit thunlich ist, sofern ja die Absicht der vollständigen Ausführung ermangelte. Allein es war wohl dieses erste, so viel ich finden konnte, allein auf uns gekommene Buch nur ein vorläufiger Versuch, wie es auch dadurch deutlich wird, daß mehre Tonsätze über denselben Psalm gegeben werden, die Psalmen auch nicht ihrer Zahl nach, sondern vermischt einander folgen; die in der Vorrede ausgesprochene, aus der Mehrzahl der Sätze nicht zu entnehmende Absicht entwickelte sich erst im Fortgange der Zusammenstellung, und es kann seyn, daß mit Bezug eben darauf der Herausgeber das Versprechen der Veröffentlichung des bereits Gesammelten ein voreiliges nennt. Besäßen wir die verheissenen andern zwei Bücher, so würden wir durch sie ohnfehlbar die vollständige Überzeugung von dem Plane des Herausgebers erhalten, und erfahren, wie in ihnen für die dreizehn zuvor bemerkten Fälle und zumahl für die Psalmen mit Halbstrophen überhaupt Sorge getragen sey. In keinem Falle war jene Bemerkung zu verschweigen, wenn auch über die Sache selbst nicht mehr zu entscheiden ist; mindestens giebt sie einen Aufschluß über den Geschmack der Zeitgenossen, und namentlich des Theiles derselben, von dem die Förderung des Unternehmens vorzugsweise ausging.

V.

Der Kirchengesang der englischen Brüdergemeine im 19ten Jahrhundert.

Christian Ignatius **Latrobe**, bekannt als Missionar der Brüdergemeine im südlichen Afrika, ließ im Jahr 1826 eine Sammlung von Kirchenweisen jener geistlichen Gesellschaft erscheinen in erneuerter Ausgabe, und durch einen Anhang vermehrt.*) Wir lernen aus ihr, wie in den 42 Jahren seit dem Erscheinen des Gregorschen Choralbuches (1784) die Verhältnisse des Kirchengesanges der Brüder in England gegen die damaligen der deutschen Muttergemeine sich umgestaltet hatten, und es ist daher nicht unwichtig, auf ihren Inhalt näher einzugehen.

In dem Choralbuche der Brüdergemeine sind die Maaße der darin enthaltenen Singweisen nach fortlaufenden Nummern als „Arten" bezeichnet; die verschiedenen, unter jeder von diesen „Arten" befaßten melodischen Formen werden dann wieder durch Buchstaben unterschieden. So führt, beispielsweise, die Singweise des Liedes „Es ist gewißlich an der Zeit" die Bezeichnung: Art. 132 l. um anzudeuten, daß sie die elfte melodische Form sei, von den unter jener Zahl befaßten rhythmischen.

Das Choralbuch Gregors, im Jahre 1784 zum Gebrauche für das neugeprüfte und verbesserte Gesangbuch von 1778 erschienen, und seitdem öfter wieder neu aufgelegt, ist bis zu der

*) Hymn Tunes sung in the church of the united Brethern, collected by &c. [A new Edition, revised and corrected, with an Appendix.]

575sten Singart fortgeführt; doch waren manche derselben bei Einführung jenes Gesangbuches bereits außer Gebrauch gekommen, und sind daher aus der Reihe der übrigen weggelassen, wie denn überhaupt das Buch nur 472 Melodieen unter 261 Maaßen enthält. Auch ein dem Gesangbuche von 1778 in späterer Zeit (1806) beigefügter und 1824 wieder aufgelegter Anhang geht nicht hinaus über diese Melodieenarten.

Die Latrobesche Sammlung, in welcher sonst die Nummern der Arten und die Buchstaben der einzelnen Melodieen nach Maaßgabe des Gregorschen Choralbuches beibehalten sind, führt dagegen jene Nummer bis 600 fort, indem die Vorrede bemerkt, daß wegen neuer, seitdem in der (englischen) Brüderkirche entstandener Liedstrophen auch die Erfindung neuer Singweisen erforderlich geworden sey. Diesem Erfinden hat der Herausgeber, — auch als Sammler älterer geistlicher Chorgesänge rühmlich bekannt — sich unterzogen; von jenen neuen Melodieen ist nur eine (No. 39c.) dieser zuvor schon gebräuchlichen Art *) hinzugefügt, die anderen 21 schließen sich an die seit 1784 neu hervorgegangenen Strophen. Mit diesen 22 enthält das Buch im Ganzen 158 Melodieen, von denen 136 dem Choralbuche Gregors angehören, so daß der Gebrauch der englischen Brüderkirche mehr als die Hälfte (fast zwei Drittel) der früheren gangbaren Singweisen beseitigt hat. Der Anhang bietet 46 Melodieen im Ganzen: 27 liedhafte, drei Doxologieen (für die Ordination eines Diaconus, Priesters und Bischofs), und je 8 „single" und „double chaunts for the litany"; psalmodirende Sätze, als einfache und doppelte von einander dadurch unterschieden, je nachdem sie nur einen, oder zwei Ruhepunkte des Gesanges in der Mitte haben.

*) Das Lied: „Ach alles was Erde und Himmel umschließet" rc. gehört ihr an.

Es kann hier nicht darum sich handeln, von der bedeutenden Anzahl des Ausgeschiedenen jedes Einzelne genau anzugeben, allein die Betrachtung der Arten desselben wird die seit 1784 obgewaltete Richtung näher in das Licht stellen, aus der das Beseitigen als unmittelbare Folge hervorgegangen ist.

Zunächst finden sich von den 32 Singweisen, welche Gregors Choralbuch aus den Gesangbüchern der alten böhmisch-mährischen Brüderkirche von 1531 und 1566 mittheilt, nur drei aus dem späteren beider Bücher aufgenommen, aus dem früheren keine. Die beibehaltenen sind die der Lieder (Art 1.): „Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich"; (Art 69.): „O wie sehr lieblich"; (Art 520): „Gott wolln wir loben", eine Umbildung des alten Abendmahlliedes „Gott sei gelobet und gebenedeiet", in seiner Singweise vielleicht die Quelle der seinigen. Von den 94 aus der Zeit der Kirchenreinigung, oder noch früherer, stammenden Melodieen ist nicht die Hälfte, nur deren 40, beibehalten; das Band also das den Kirchengesang der Zinzendorfschen Brüdergemeine in England an den der alten böhmisch-mährischen Brüderkirche um 1784 noch knüpfte, hat in den bis 1826 verflossenen 42 Jahren fast ganz sich gelöst, dessen Zusammenhang mit dem des Reformationsjahrhunderts aber ist bedeutend gelockert worden. Von unserer Sammlung wird dieses durch Nichtaufnahme des aus dem Gebrauche Gekommenen offen eingestanden; auch in den deutschen Brüdergemeinen wird in dem erwähnten Zeitraume ein ähnliches Verhältniß sich gebildet haben, nur daß aus Ehrfurcht für das Ältere, dasselbe — wir möchten sagen balsamirt — noch in dem Choralbuche aufbewahrt geblieben ist. Auch aus der Mitte des 17ten Jahrhunderts Stammendes hat gleiches Schicksal gehabt, wie wir aus Latrobe sehen; von 9 zu Johann Angelus' Liedern ursprünglich gesetzten Weisen Georg Josephi's, welche

1784 in der Brüdergemeine noch fortlebten, während die allgemeine evangelische Kirche sie entweder gleich Anfangs schon durch andere ersetzt, oder bald wieder mit neueren vertauscht hatte, ist nur eine noch in unserem Buche zu finden (Art 212 b.), die dem Liede „Geh auf mein's Herzens Morgenstern" ursprünglich angehörende, in dem Gesangbuche von 1778 einer einzelnen Strophe Johann Heermanns „Eröfne mir dein freundlich Herz" angepaßt.

Durch den Anhang wird einiges zuvor Ausgeschiedene wieder hergestellt, doch nur 4 Melodieen im Ganzen, eine aus dem 16ten, zwei aus dem 17ten Jahrhunderte, eine endlich von Gregor für das Choralbuch von 1784 neu gesungene. Die erste ist die des Liedes: „Nun freut euch lieben Christen gmein" später vorzugsweise nach dem viel jüngeren Liede: „Es ist gewißlich an der Zeit" (132 l.) genannt; wieder aufgenommen wohl, nicht wegen ihres inneren Werthes allein, sondern auch weil sie im englischen Kirchengesange als „Luthers hymn" gilt, und unter dieser Voraussetzung man glauben mochte, sie dürfe in keinem evangelischen Choralbuche fehlen. Die beiden ihr zunächst genannten sind die der Lieder: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend" (22 f.) und „Schmücke dich o liebe Seele" (23); die Gregorsche endlich ist die des Rambachschen Liedes: „Mein Jesu der du vor dem Scheiden" rc., welche das Choralbuch von 1784 unter der Nummer 107 b. giebt und die in Latrobe's Anhange eine neue erhält (599). Bei der Herstellung von Älterem aus dem deutschen Kirchengesange ist der Herausgeber jedoch nicht stehen geblieben, er hat auch die englische Singart zur Bereicherung und Erneuerung seiner Sammlung in Anspruch genommen, vielleicht durch seine Aufnahme in dieselbe auch nur ausgesprochen, daß sie im Gebrauche sich allmählich geltend gemacht oder auch Früheres verdrängt habe. So giebt er zu der

14ten Singart (der des älteren Liedes „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ rc. oder dem im englischen Kirchengesange am häufigsten vorkommenden „common measure“ [iamb: 8686]), wofür Gregors Choralbuch schon viererlei Melodieformen enthält, noch deren 5, der englischen Sitte zufolge nach Kirchen und Städten benannte: 14c. Bedford, 14. d. S. James, 14e Southampton, 14 f. S. Mary's, 14 g S. Anns; so für die 22ste Art (des Lutherischen Liedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her), wozu laut des Choralbuches von 1784 bereits 14 Melodieformen gegeben waren, noch eine (22g. Rockingham); und da wir bemerken, daß seine Buchstabenbezeichnung nicht der früheren sich anschließt und sie fortführt, sondern in sie eingreift, dürfen wir schließen, daß die neugegebenen Formen zum Theil an die Stelle der früheren, aus dem Gebrauche geschiedenen treten sollten, also die mit „Bedford und S. James“ bei ihm bezeichneten an die Stelle der beiden Weisen für P. Gerhards Lied „Nun danket all' und bringet Ehr“ bei Gregor, welche die gleiche Bezeichnung 14 c. d. führen, während die anderen e. f. g. offenbar neuer Zuwachs sind. Eben so soll 22 g. Rockingham ohne Zweifel die gleichbezeichnete Weise: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ ersetzen, und auf ähnliche Art sind J. Crügers Melodie (79b) für „O Welt sieh hier dein Leben“, so wie Gregors (96b) zu „Herr der du Gnad' und Hilf' verheißst“ durch neu erfundene ausgeschlossen. Auch auf melodische Bereicherung schon vorhandener Maaße unter Beibehaltung des Früheren wird durch neu Erfundenes gewirkt, wie der Anschluß an die ältere Buchstabenbezeichnung und deren Fortführen erkennen läßt (11c. 71. b. 97b. 121b. 132m. 166b. 167g. 205b. 341b.), so reich manche Singart (wie 132) schon ausgestattet ist; ja, diese Bereicherung erstreckt sich auch auf die neuen, durch Latrobe erst eingeführten, dem Gregorschen Choralbuche fremden Maaße

(580 b. 581 b. 582 b. 583 b. 592 b.). Endlich giebt Nr. 598 ein neues Maaß, und eine dazu erfundene Melodie.

Die Harmonieen des Gregorschen Choralbuches hat Latrobe beibehalten, ja, er hat ungeübten Organisten dadurch selbst eine Hülfe gewährt, daß er neben der Bezifferung der Bässe noch den Gang der Mittelstimmen durch schwarze Tonzeichen angedeutet hat. Unerhebliche Abweichungen durch veränderte Führung des Basses, oder durch Zusammenziehen und Ausbreitung einzelner Gänge in den Melodieen bedürfen keiner genaueren Angabe; sie sind zunächst durch das Anpassen der Melodieen an die englische Übertragung deutscher Lieder geboten. Hin und wieder finden Versetzungen statt, immer in der Absicht den Gebrauch zu erleichtern; in der Regel geschehen sie um einen ganzen Ton, in einem einzigen um einen halben, und eben so nur einmahl um eine kleine Terz. *) Die bedeutenderen Abweichungen finden sich — neben den in dem Anhange hergestellten Melodieen — nur in drei Fällen. Bei dem „Herr Gott dich loben wir" (Nr. 235) sind der 6te bis 10te melodische Abschnitt (einschließlich) weggefallen, eben wie das erste „Amen"; die Melodie des Liedes: „Mitten wir im Leben sind" rc. (Nr. 519) wird nur in ihren letzten dreizehn Takten gegeben, von dem „Heiliger Herre Gott", bis zum Schlusse; endlich ist die Melodie „Nun bitten wir den heiligen Geist" (Nr. 58) dem geraden Takte ($\frac{4}{2}$) wiedergegeben, statt des dreitheiligen in Gregors Choralbuche, mit möglichster Beibehaltung der Bässe.

Schon in Gregors Choralbuche erscheinen die neueren aus dem Darmstädter und Freylinghausenschen Gesangbuche entlehn-

*) Um einen ganzen Ton: 183, aus A nach G. 185 a aus C nach B. 189 a aus G nach F. 234 aus D nach C moll. 237 aus A nach G. 520 aus C nach B. mixolydisch. — Um einen halben 217 b aus Es nach D. — Um eine kleine Terz 244, aus B nach G.

ten, oder nach deren Vorbilde später hervorgegangenen Singweisen als die überwiegenden; bei dem Ausscheiden so vieles Älteren, der Aufnahme so vieles im Sinne jener Melodieenbücher neu Geschaffenen ist es erklärlich, daß das mystisch-Sentimentale und Enthusiastische in Latrobe's Sammlung noch um Vieles mehr vorwaltet als dort. Sie ist ein offenes Bekenntniß des Verhältnisses der Gegenwart zu ihrer Vorzeit, weil sie eben nur dasjenige bietet, was von dieser noch wirklich in jener fortlebt, und höchst schätzbar, um die in der englischen Brüdergemeine herrschende Sinnesweise daraus kennen zu lernen. Freilich nur in einer besonderen einzelnen Richtung, doch einer solchen, worin das innere Leben, das Bedürfniß der Seele und dasjenige woran es sich stillt, mehr als in einer andern sich kund giebt. Wir besitzen in ihr den erwünschtesten Beitrag für die Kunde der örtlichen Entwicklung jener geistlichen Gemeinschaft, aber auch, in allgemeinerer Beziehung, einen andeutenden Fingerzeig über das in der Zinzendorfschen Muttergemeine allmählich fortschreitende Erlöschen des alten Brüdergesanges, dessen Spuren in der evangelisch-Lutherischen Kirche, so weit sie seine Singweisen sich angeeignet hat, wohl noch fortleben, in jener jedoch, obwohl aus frommer Scheu noch aufbewahrt in deren seit 1784 unverändert gebliebenem Choralbuche, im Verlaufe der Zeit immer mehr aus dem Gebrauche verschwunden sind.

Hieran bewährt sich die Richtigkeit meines früheren Ausspruches, daß die Brüdergemeine Zinzendorfs keine Verpflanzung der älteren böhmisch-mährischen gewesen, so viele Abkömmlinge der früheren Glieder derselben sie auch zu ihren ersten Mitgenossen zählte, sondern eine durch persönliche, Zeit- und Ortsverhältnisse bedingte erneuernde Umgestaltung derselben.

Denn könnte die fromme Gemeine, die wir mit dem Namen

ihres Stifters und Hauptes bezeichnen, als eine solche Verpflanzung betrachtet werden, so würde die in ihr wirksame, zu neuer Gestaltung entwickelnde Kraft ihren Ausgangspunkt in jener älteren Genossenschaft gefunden haben und ein Gleiches hätte auch in deren Kirchengesange sich bewährt, trotz aller Einwirkungen des berufenden Hauptes, der hinzugetretenen Vereinsgenossen, der neuen Umgebung, von denen die neubegründete nicht frei bleiben konnte. Allein in der alten Brüderkirche, seit sie nach der Schlacht am weißen Berge ihre bürgerliche Stellung eingebüßt hatte, war jede frisch entfaltende, und mit ihr auch jede erhaltende Kraft abgewelkt, und darauf möge ein kurzer, allgemein zusammenfassender Rückblick hier zum Schlusse mir noch vergönnt seyn.

Ein Theil der bisherigen Gemeine hatte in ihrem Vaterlande in tiefe Verborgenheit vor der Verfolgung sich verhüllt, ein anderer nach dem deutschen Theile von Polen zu dort lebenden Glaubensgenossen sich zurückgezogen. Noch kurz vor jenem vernichtenden Schlage hatte die Gemeine für ihren Kirchengesang noch eine fortgehende Thätigkeit entwickelt. Im Jahre 1606 war „eine vollkömmliche Edition" ihres im Jahre 1566 dem Kaiser Maximilian dem Zweiten übergebenen Kirchengesangbuches erschienen, fünf Jahre später (1611) wurde zu Nürnberg das von Johann Horn verbesserte ältere Gesangbuch Michael Weisse's von 1531 neu aufgelegt. Anfangs schien es, als solle bei dem nach Polen ausgewanderten Theile derselben jene Thätigkeit fortwalten. Noch 1639 wurde zu Polnisch Lissa jene „vollkömmliche Edition" der böhmisch-mährischen Kirchengesänge vom Jahre 1606, da sie gänzlich verkauft, und nicht mehr aufzutreiben war, in einer abermahligen Auflage erneuert. Allein bei einer verheerenden Feuersbrunst, welche im Jahre 1656 fast ganz Lissa in Asche legte, zerstörte die Flamme den

dort vorhandenen Theil der Exemplare jener neuen Auflage, und dadurch wurde Veranlassung gegeben — wie es in der Vorrede des bald zu beschreibenden Buches heißt — diese Gesänge auf Begehren vieler frommen Herzen abermahls in Druck zu verfertigen. Dieses geschahe zu Amsterdam, im Jahre 1661. Indeß hatte die neue Ausgabe keineswegs den böhmisch-mährischen Kirchengesang allein, oder auch nur vorzugsweise zum Gegenstande. Der neue Herausgeber, „einer von den Zerstreueten", wie er mit Verschweigung seines Namens ganz allgemein sich bezeichnet, ging aus von einem umfassendern Gesichtspunkte. Er wollte die drei Hauptgebiete des evangelischen Kirchengesanges, wie sie damals noch bestanden, in einem gemeinschaftlichen Gesangbuche vereinigen: „Die Psalmen der alten Israelitischen Kirche" in Lobwassers Verdeutschung der französisch-Calvinischen Psalmlieder; „Johann Hussens und seiner getreuen Nachfolger, der böhmischen Brüder, geistliche Gesänge," und „Dr. Martini Lutheri und seiner treuen Gehülfen geistreiche Lieder."

Diesem Buche gab er den Namen: „Kirchen-, Haus- und Herzens Musica, oder der Heiligen Gottes auf Erden Erlustigungskunst, im Singen und Gott loben bestehend, alt und neu" ꝛc. In dem Vorworte zu dem böhmisch-mährischen Theile dieser Sammlung, der, gleich den andern beiden einen besonders abgegrenzten Abschnitt des Buches bildet, erzählt er nun dessen bisherige Schicksale, und fügt dann hinzu: einige an Text und Melodie etwas schwere Lieder habe er ausgelassen, die Zahl über den Gesängen (zur Übereinstimmung mit der früheren Ausgabe) jedoch beibehalten, und deren Anfangszeilen daneben gesetzt, die Gesänge auch mit kurzen Summarien versehen; die lateinischen Überschriften als Quellenangaben des Liedes und der Weise seyen aber fortgeblieben. Wir dürfen nicht

glauben, daß jener als „einige“ bezeichneten Lieder eine nur kleine Anzahl sey, oder daß sie zu den geringhaltigern gehörten. Es sind ihrer 66 im Ganzen, und unter ihnen manches an Dichtung und Melodie vortreffliche, wie jenes herrliche Lied an den Erlöser: „Heilig und zart ist Christi Menschheit“ rc.

Nicht also nur bei jenen, in ihrem Vaterlande in tiefe Verborgenheit zurückgezogenen vormaligen Gliedern des alten Brüdervereines war unter Druck und Verfolgung ihr eigenthümlicher Kirchengesang abgewelkt, auch bei den Ausgewanderten, die noch als Gemeine in der Fremde Aufnahme und Duldung erfuhren, hatte, kaum nach einem halben Jahrhunderte, die Liebe zu ihm, die Fertigkeit für ihn abgenommen; denn es ist wohl vorauszusetzen, daß der nach Anzahl und Inhalt bedeutende Theil der ausgeschiedenen Lieder in der Zwischenzeit auffer Gebrauch gekommen war. So kann es denn auch nicht Wunder nehmen, daß, 123 Jahre nach Herausgabe jener Kirchen-, Haus- und Herzens Musica, in Gregors Choralbuche von 1784 kaum noch eine, der Hälfte jener zuvor beseitigten Lieder und Melodieen gleichkommende Anzahl älterer (32) vorgefunden wird, mögen immerhin um die Zeit der ersten Gründung der Zinzendorfischen Brüdergemeine viel mehr böhmisch-mährischer Kirchengesänge ihr zugebracht worden seyn. Daß dies geschehen sey, gewinnt dadurch mindestens einige Wahrscheinlichkeit, daß nach Gregors Berichte bei Zusammenstellung seines Choralbuches 575 Strophenarten als in der Gemeine bis dahin gebräuchlich gewesene sich verzeichnet fanden, unter deren mancher zahlreiche melodische Formen befaßt waren, daß er von diesen Arten aber nur 261 (314 weniger) in sein Choralbuch als noch übliche aufnehmen konnte; wo nun unter den abgekommenen manche ältere aus der früheren Brüderkirche stammende sich befunden haben mag. Je mehr derselben demnach verklungen wa-

ren, um so weniger darf es befremden, nach späteren 40 Jahren auch die übrigen der Vergessenheit verfallen zu sehen.

In welchem Sinne, auf welchem Wege der Kirchengesang der neueren Brüdergemeine in Lied und Melodie unter dem vorherrschenden Einflusse der Sonderthümlichkeit ihres Stifters sich ausgebildet habe; wie dadurch, mit Ausnahme einiger liturgischen Formen, das im Anbeginn aus der älteren Hinübergenommene abwelken, und beseitigt werden mußte, habe ich in einer früheren Abhandlung darzustellen versucht; die gegenwärtige zeigt einen ähnlichen Erfolg, unter Einwirkung besonderer örtlicher Verhältnisse, an einem in der Fremde heimisch gewordenen Zweige jener Genossenschaft. Der zusammenfassende Rückblick auf jene erste rechtfertigt die Umgrenzung der einen wie der anderen Darstellung und ihren inneren Zusammenhang; beide finden dadurch ihren nothwendigen Abschluß.

VI.

Kirchengesang in Dänemark.

Weniges nur habe ich erforschen können über den Gegenstand, der dieser Abhandlung als Überschrift voransteht. Es ist eben nur genügend um das Verhältniß zu erkennen, in welchem Dänemarks kirchlicher Gemeinegesang steht zu dem deutschen, und dem anderer protestantischer Länder, so wie die Richtung die er in neuerer Zeit genommen hat; beides nur wünsche ich anzudeuten. Möge ein Eingeborner, Freund jenes Gebietes, dadurch veranlaßt werden, die ihm dort reicher zu Gebote stehenden Mit-

tel für eine gründliche Darstellung aufzusuchen, zusammenzustellen, und dasjenige in vollem Umfange zu leisten, was bei einem nur kurzen Aufenthalte in Seeland und der Hauptstadt des Reiches mir nicht vergönnt seyn konnte, wo ich durch so manches Andere abgezogen wurde.

Das früheste nach der Reformation dem allgemeinen Kirchengesange und zunächst der Jugend bestimmte, in Dänemark gedruckte Gesangbuch, das mir zu eigener Anschauung gelangte, enthält nur Lieder, jedoch keine Melodieen; auf diese, als auf bekannte, wird hin und wieder nur darin Bezug genommen. Es erschien zu Kopenhagen 1582, im Verlage des Buchhändlers Baltzer Kaus, von Rasmus Hansson herausgegeben durch Andreas Gutterwitz gedruckt, der unter den ersten genannt ist, die in Kopenhagen als Buchdrucker sich auszeichneten.*) In der Vorrede wird hingewiesen auf ein noch älteres, umfangreicheres Unternehmen gleicher Art, auf ein von dem Magister Hans Thomissen, einem der frühesten geistlichen Dichter seit der Reformation in Dänemark herausgegebenes „schönes großes Psalmbuch," das aber seines hohen Preises wegen dem gemeinen Manne und armen Kindern unerschwinglich sey. Daneben (heißt es) habe sich die Klage erhoben, daß die in Deutschland gedruckten, in Dänemark eingeführten Psalmbücher vieles dahin nicht Gehörige enthielten, auch mit großem Unfleiße zusammengestellt seyen, indem sie theils andere als die kirchlich vorgeschriebenen Evangelien und Episteln aufgenommen hätten, theils die wirklich eingeführten nicht in der richtigen Bibelübersetzung gäben.

---

*) „En ny Handbog, for Vngdommen oc den Menige mand, ꝛc. Sammenscreffen oc fordansket aff Rasmus Hansson R. Cum Gratia et Privilegio illustriss. Danorum etc. Regis. 1582." Am Schlusse des Buches: „Prentet i Kiöbenhaffn, aff Andres Gutteruitz. Paa Baltzer Kausis, Borgeris oc Bogeföreris der sammesteds Bekaastning. Oc findis hos hannem til Kiöbs. 1582.

Diesen Mängeln sey durch das gegenwärtige Handbuch abgeholfen, das auch viele schöne Psalme enthalte, die in den früheren kleinern Psalmbüchern nicht zu finden seyen; so habe man denn allen Grund, dem wackern dänischen Manne Baltzer Kaus für seine Beförderung des Unternehmens dankbar zu seyn.

Wir dürfen nach diesen Aussagen voraussetzen, daß unser Buch, und das erwähnte frühere des Magister Thomissen die ältesten, in Dänemark durch Eingeborne herausgegebenen geistlichen Liederbücher gewesen seyn werden, wenn wir zugleich die Thatsachen in Erwägung ziehen, daß seit der von Gottfried af Ghemen 1495 zu Kopenhagen gedruckten Reimchronik, dem ersten daselbst im Drucke erschienenen dänischen Buche, meist nur Deutsche dort als Buchdrucker genannt werden, daß erst 1550 Ludwig Dietz aus Rostock eine vollständige Bibel in dänischer Sprache daselbst druckte, daß die Verbreitung geistlicher Liederbücher in eben dieser Sprache zuerst von Deutschland aus erfolgte, und deren Ungenauigkeit sodann den Eingebornen Veranlassung gab, diese Angelegenheit selber in die Hand zu nehmen.

Das Handbuch von 1582 enthält, neben den Sonn- und Festtags Evangelien und Episteln, dem Lutherischen Katechismus, der Leidensgeschichte nach den vier Evangelisten, Josephus' Bericht von der Zerstörung Jerusalems und einem kleinen Gebetbuche, 215 geistliche Lieder in drei Theilen; in dem ersten die Festlieder (68), in dem zweiten die Katechismuslieder (25), in dem dritten unter 14 Rubriken (wie sie auch in deutschen Gesangbüchern angetroffen werden) die Lieder von den Hauptstücken christlicher Lehre (122), alle ohne Zahlenbezeichnung. Die Psalmlieder in engerem Sinne — Umschreibungen Davidischer Psalme, oder ihnen nachgedichtete Lieder — bilden keine besondere Rubrik, sie sind an schicklichen Stellen, ihrem Inhalte zufolge, in jene drei Abtheilungen eingeschaltet. Die Anzahl sämmtlicher Lieder

des Buches darf nicht als unbedeutend gelten für ihre Zeit, da sie, mit der in gleichzeitigen umfangreichen deutschen Liederbüchern des 16ten Jahrhunderts verglichen, nahe an die des Straßburger von 1569 heranreicht (229), die des Keuchenthalschen von 1573 noch übertrifft (212), und nur gegen die des Wolfschen (Frankfurt am Mayn, 1569) zurücksteht (375). Den größesten Theil des Inhalts bilden aus dem Deutschen übertragene Lieder (175); viele erkennen wir als solche auch ohne Quellenangabe, andere sind, doch nicht immer richtig, mit Namen bezeichnet — Luthers, Paul Ebers, Erasmus Albers, Justus Jonas', Johann Matthesius' 2c.; neben ihnen stehen mittelalterliche lateinische geistliche Lieder, und deren Übertragungen in das Dänische, mitgetheilt durch eben die Worte, mit denen Luther sie in seine ältesten Gesangbücher einführt; auch an „christlich veränderten und corrigirten Liedern" fehlt es nicht, nach der Weise älterer deutscher Gesangbücher, wie „Maria zart" und andere, sey es nun daß Lied und Weise ursprünglich den Dänen und Deutschen gemeinsam war, oder beide erst in ihrer veränderten Gestalt und Bestimmung aus deutschen Gesangbüchern aufgenommen wurden. Ob die in Lieder gebrachten Denksprüche (symbola) von Königen oldenburgischen Stammes — Friedrichs des Ersten und Zweiten, Christians des Dritten — Sprüche, deren Anfangsworte oder Sylben die einzelnen Strophen beginnen, ursprünglich dänische, oder aus dem Deutschen übertragene sind, muß ich unentschieden lassen. Der ursprünglich dänischen Lieder sind vierzig; die Namen ihrer Dichter sind theils nur mit dem Anfangsbuchstaben ihrer Tauf- und Familiennamen, theils durch Abkürzungen beider bezeichnet, die als solche zwar sofort sich kund geben, mit Sicherheit aber eine Entzifferung nicht zulassen; nur die Andeutung in der Vorrede läßt die Namenkürzung des Magister Hans Thomissen erkennen, von dem wir zehn

Lieder in dem Buche finden. Als vollständig genannte dänische Liederdichter des sechszehnten Jahrhunderts erscheinen sonst Jörgen Jessön, Knud Gyldenstiern, Peder Palladius, Niels Hemming, Erich Krabbe, M. Tauß, Arv Peder rc.

Das erste Beispiel eines im dänischen Reiche seit der Reformation erschienenen Melodieenbuches das mir aufzufinden gelang, ist um 12 Jahre später als das eben besprochene Handbuch von 1582, jedoch nicht ein in der Hauptstadt, sondern in Island herausgegebenes Werk. Möglich, ja wahrscheinlich ist es, daß ein ähnliches, von dem Mittelpunkte des Reiches ausgehend, ihm voranging, und daß jenes mir durch eigene Anschauung allein bekannte nur das Abbild eines solchen ist; doch kann immerhin Island hierin vorangegangen seyn, wo schon seit dem Anfange des 16ten Jahrhunderts der Typendruck sich verbreitet hatte und namentlich zu Büchern für kirchlichen Gebrauch angewendet wurde; auch mag die Mittheilung der Melodieen des Gemeinegesanges in diesem entfernteren, durch seine Lage abgeschlossenen Theile des Reiches ein dringenderes Bedürfniß gewesen seyn. Daß seit Einführung der Kirchenverbesserung in Dänemark die dort sich bildende evangelische Kirche, wie sie Vieles beibehielt von den Formen des älteren Kirchenregiments, auch die des früheren Gottesdienstes, dem Wesentlichen nach, bewahrte, doch in geläutertem, erneuertem Sinne, wird durch dieses Buch bewährt. Es führt den Titel: „Graduale, Ein Almenneleg Messusaungs Book rc." und wurde im Jahre 1594 im isländischen Bischofssitze zu Skalholt von Gudbrand Thorlakson mit einer Vorrede des Bischofs Oddo Einarsson herausgegeben: im Jahre 1691 druckte Jan Snorrasyn davon eine sechste Ausgabe. Es enthält neben den, meist aus der alten Kirche herübergenommenen lateinischen, zugleich in das Isländische übertragenen liturgischen Gesängen in strengerem Sinne, 64, aus dem

deutsch-Lutherischen Kirchengesange urkundlich entlehnte Lieder und Melodieen, und wenn auch dessen spätere Ausgabe durch die seit dem ersten Abdrucke neu hervorgegangenen Lieder und Melodieen dasselbe vermehrte, so beschränkt sie sich doch lediglich auf die des 16ten Jahrhunderts, und von den zahlreichen im Laufe des 17ten in Deutschland entstandenen und verbreiteten wird in ihm (97 Jahre später) Nichts angetroffen. Eben so erscheinen die Melodieen in Tonart und Rhythmus, selbst in rhythmischem Wechsel, noch in der späteren Ausgabe durchweg in ursprünglicher Gestalt, wenn auch sprachliche Rücksicht bei Übertragung der Lieder unwesentliche Abweichungen in den Strophen und deren melodischen Formen herbeiführte. Sechs und zwanzig der beigegebenen Melodieen sind nicht aus einer gleichen Quelle herzuleiten, wenn auch mehren davon die Strophen deutscher Kirchenlieder und Weisen eignen. Ob, und welche unter ihnen — von denen drei ein besonders alterthümliches Gepräge tragen — alt skandinavischen, namentlich isländischen Ursprunges seyn mögen, muß ich dahin gestellt seyn lassen, da mir die Mittel fehlen, darüber zu entscheiden; in den neuerlich erschienenen „Kiämpevise-Melodier“ habe ich keine angetroffen die mich berechtigte es mit Gewißheit anzunehmen, obgleich wohl zu vermuthen ist, daß auch im höheren Norden die Weisen älterer Volkslieder eine Heimath gefunden haben mögen in dem älteren Kirchengesange, und dadurch im Leben erhalten blieben.

Nächst jenem, neun Jahre vor dem Schlusse des 17ten Jahrhunderts erschienenen Gradual- oder Meßbuche ist ein gegen die Mitte des 18ten begonnenes, mehr als 20 Jahre später erst öffentlich gewordenes Choralbuch allein mir zu eigener Anschauung wieder gelangt; was in der Zwischenzeit von 1691 bis 1741, und dann 1764 für den allgemeinen Kirchengesang etwa geschehen seyn mag ist mir unbekannt geblieben, bis auf die trok-

kene, von Gerber aufbewahrte Nachricht, daß um 1699 der Bischof Doktor Thomas Kingo ein Gradualbuch herausgegeben habe. Dieses scheint das letzte seiner Art in Dänemark gewesen zu seyn, denn das nun zu beschreibende Werk enthält gegen das Ende seiner Vorrede die Bemerkung: daß im Verlauf von 64 Jahren (eben dem seit dem Erscheinen jenes letzten verflossenen Zeitraume) die vorhandenen Gradualbücher ziemlich selten geworden seyen, nicht zu gedenken ihrer vielen Druckfehler, die es schwierig machten sich nach ihnen zu richten, weshalb das Unternehmen des Herausgebers, durch sein Buch eine zuverlässige Richtschnur zu geben, nicht als überflüssig betrachtet werden dürfe. Dieses nun erschien, zufolge der Orts- und Zeitangabe seiner Widmung an König Friedrich den Fünften (vom 24. May 1764) in dem gedachten Jahre, unter dem Titel:*) Vollständiges Choralbuch, das alle alten wie neuen Melodieen des neuen Kirchengesangbuches in sich faßt, wie diese in der königlichen Schloßkirche in Übung sind, nunmehr zum Gebrauche der Kirchen in Dänemark und Norwegen, mit der Grundstimme und der dazu gehörigen Begleitung versehen, gesammelt und zusammengestellt durch Friedrich Christian Breitendich, Sr. Königl. Majestät Hoforganisten, und Organisten an der Nicolai-Kirche in Kopenhagen, zum Druck befördert durch J(ohannes) Boppenhausen. Die Widmung dieses Druckers hebt in ihrem Anfange die preiswürdigen Bemühungen der dänischen Könige oldenburgischen Stammes hervor um Verherrlichung des

*) Fuldstandig Choral-Bog | som indeholder | alle gamle, saavelsom nye Melodier af den nye | Kirke-Psalm-Bog | saaledes som de udi den kongelige Slots Kirke bliver brugte. | og nu til Kirkernes Brug i Dannemark og Norge | med Bass og behørende Signaturer | forsynet, | samlet og sammenskreven | af | Friederich Christian Breitendich | Kongl. Majsts. Hoff-Organist, samt Organist | ved St. Nicolai Kirke i Kiøbenhavn | til Trykken befordered af J. Boppenhausen.

Gottesdienstes, die nicht wenig befördert werde durch allgemeine Übereinstimmung des Kirchengesanges. Diese zu erreichen sey die Herausgabe eines neuen Choralbuches angeordnet worden, über sie habe jedoch ein eigenes Verhängniß gewaltet, das jetzt erst habe langsam überwunden, und das vollendete Werk dem Gebrauche der Kirche übergeben werden können. Des Widmenden Bruder, Buchbinder der Königl. Bibliothek, der das gesetzliche Recht zu ausschließendem Verkaufe des Buches erworben gehabt, sey darüber hingestorben, dessen Befugniß sey durch Erbgangsrecht auf ihn übergegangen, er habe aller Eile sich befleißigt, das Unternehmen zur Vollendung zu bringen, und bitte, den Fleiß, die Mühe, die Kosten die er darauf verwendet, landesväterlich anzusehen. Es sey das erste Werk seiner Art, das dergestalt im Lande an das Licht trete, sein rechter Gebrauch werde die Andacht erwecken, die Erbauung bei dem öffentlichen Gottesdienste befördern, die Ehre des königlichen Namens befördern u. s. w. Wie nun die hierin berührten Thatsachen der oben ausgesprochenen Annahme übereinstimmen, so auch die Vorrede des Verfassers, unterzeichnet Kopenhagen, d. 21. April 1764. Bei dem Antritte seines Amtes (1741) als königlicher Hoforganist, sagt Breitendich, sey ihm zur Pflicht gemacht worden, ein dänisches Choralbuch zusammenzustellen, das zu dem ein Jahr zuvor (1740) erschienenen geistlichen Gesangbuche vollkommen passe. Demzufolge habe er die alten wie neuen Melodieen zu dessen Liedern zusammengestellt: die alten aus dem Gradualbuche, ohne andere Veränderungen als die durch Zeit und Gebrauch herbeigeführten, soweit sie dem Sinn der Melodie nicht entgegen gewesen, die neuen aus dem Freylinghausenschen und Wernigeroder Gesangbuche. Eine geringe Anzahl aus dem Kingoschen Singe-Chore herrührender habe er nie aufgeschrieben gesehen, könne also für deren Richtigkeit nicht bürgen; er habe sie aufge-

zeichnet wie er in seiner Jugend sie singen gelernt habe, und halte sie in dieser Art für brauchbar. Wenige andere endlich, an den Orten wo er Organist sey nicht gebräuchliche, habe er dem Buche als Zugabe beigefügt, etwa zwei oder drei Stücke mit geringer Veränderung, wegen bequemerer Unterlegung der Worte. — Mehrere Jahre werden über dieser Arbeit hingegangen seyn, denn der vorbereitenden Anstalten wegen des Druckes wird erst als im Jahre 1754 begonnen gedacht, und durch sie erwuchs neuer Zeitverlust. Ein Student, Peter Zonninx, Holländer wie es scheint, hatte sich damals öffentlich anheischig gemacht, Noten mit beweglichen Typen zu drucken, die dem Kupferdrucke gleich kommen sollten. Alle dazu gehörigen Vorarbeiten waren auch bereits geschehen, für die Ausführung seines Planes und zu seinem Lebensunterhalte bis dahin bedurfte er jedoch bei seiner Armuth der Unterstützung. Er erhielt diese unter des Verfassers Aufsicht von Zeit zu Zeit, ließ dabei den Muth nicht sinken, und getröstete sich der Vollendung seines Unternehmens, bat indeß Jenen um die Zusage von etwas Abzudruckenden, sobald er zum Ziele gelangt sey, um dadurch bekannt zu werden. Breitendich versprach ihm sein Choralbuch ohne Bezahlung, nur daß er die nöthigen Abschriften besorgen müsse, was er auch that. Allein Zonninx erlebte nicht die Frucht seiner Bemühungen, das Werk an welchem er sein Probestück hatte ablegen sollen, kam zuletzt in die Hände des auf dem Titel genannten Druckers, und wenn dieser auch nicht das Geringste von Zonninx Arbeit erhielt, so giebt ihm der Verfasser doch das Zeugniß, daß er weder Mühe noch Kosten an seinem Buche gespart habe, und dessen Druck wegen Reinheit und Tüchtigkeit alles Lob verdiene, wovon uns der Augenschein überzeugt. Sechs und zwanzig Jahre waren jedoch darüber hingegangen, ehe unser Choralbuch zur Öffentlichkeit gelangen konnte.
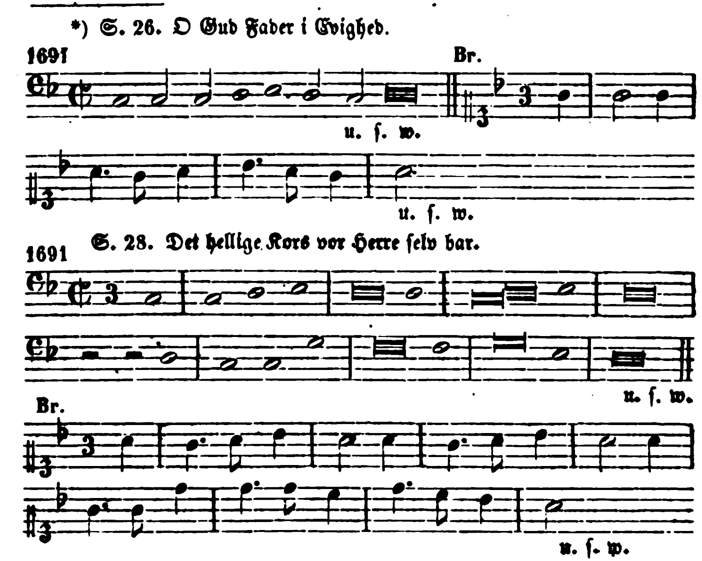
Nebenher wird uns durch die Widmung kund, daß damals, wie in Deutschland um den Ausgang des 17ten Jahrhunderts, Drucker, Verleger und Buchbinder bei Gesangbüchern oft in einer Person vereinigt war; durch die Vorrede, daß Bischof Kingo, der Herausgeber des letzten Gradualbuches, damit auch die Stiftung eines Singechors verbunden habe, um jenes bei dem Gottesdienste ins Leben treten zu lassen und den Chorgesang zu befördern: ob den einfachen allein oder auch mehrstimmigen ist nicht zu ersehen. Doch werden die Gegenstände des einen wie des andern nicht öffentlich bekannt geworden seyn, da unser Autor, welcher das Gradual nach seiner Versicherung benutzte, jene Gesänge niemals niedergeschrieben gesehen haben will, sondern sie nur nach dem Gehör und aus der Erinnerung aufgezeichnet zu haben versichert.

Breitendich wird als ausgezeichneter Tonlehrer und Tonsetzer genannt, mit welchen Gaben er zugleich eine außerordentliche Fertigkeit auf der Orgel und dem Claviere verbunden haben soll. Gerber der ihm dieses alles nachrühmt, nennt als Gewährsmann seines Urtheils Thilo, der — wohl ein Deutscher — im Jahre 1726 (am 24. August) in Kopenhagen als Musiklehrer eingebürgert, dort ein Privilegium zu Errichtung einer Opernbühne erhielt, deren Leitung ihm aber 1748 wieder entzogen und auf eine Gesellschaft Vornehmer übertragen wurde. Er war Zeitgenosse Holbergs; ob dessen durch seine Lustspiele zerstreuten spöttischen Bemerkungen über das Opernwesen sich auf ihn oder seine Nachfolger beziehen, lasse ich dahingestellt. Das Wesentlichste der mitgetheilten Thatsachen, wie jenes günstige Urtheil über Breitendich (dem er den Namen und Ruhm eines rechtschaffenen und gebildeten Organisten beilegt) enthält die Vorrede seines 1746 zu Kopenhagen erschienenen Werkes „Tanker og Regler fra Grunden af, om Musiken“ (Gedanken und

Grundregeln über die Tonkunst) von welchem 1753 eine deutsche Übersetzung, vielleicht nur ein Auszug, erschien. In welchem Maaße seine Ansicht über den Verfasser unseres Choralbuches sich durch dasselbe bewähre, wird sich aus dessen näherer Betrachtung ergeben.

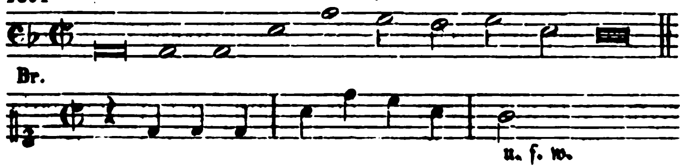
Die Quellen aus denen er den Inhalt desselben schöpfte, hat seine Vorrede uns bereits genannt. Die Lieder und Melodieen vor der Reformationszeit, und die des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung — über das, wie erwähnt, auch das Graduale von 1691 nicht hinausgeht — sind ihm mit demselben gemeinschaftlich; wenn an Liedern und Melodieen die uns dasselbe bringt, ihm einige fehlen, als: das vollständige Resonet in laudibus etc.; Erasmus Albers „Ein Engel schon vor Gottes Thron" für Mariä Verkündigung, auf die alte Weise „Maria zart" ꝛc.; „An diesem Tag bedenken wir" ꝛc. auf Himmelfahrt; „Komm heiliger Geist Herre Gott" ꝛc. auf Pfingsten; „Im Frieden dein ꝛc.; Mitten wir im Leben sind ꝛc.; Jesaia dem Propheten ꝛc.; Mag ich Unglück nit widerstahn ꝛc.; Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich" ꝛc.; so giebt es doch auch manche die wir dort vermissen, und die ich nach den deutschen geistlichen Liedern bezeichne, mit denen sie zuerst erschienen: „Vom Himmel hoch ꝛc.; Ich hab' mein Sach ꝛc.; Christus der uns selig macht ꝛc.; Erstanden ist der heilig' Christ ꝛc.; Erschienen ist der herrlich' Tag ꝛc.; Singen wir aus Herzensgrund ꝛc.; Es ist das Heil ꝛc.; O Herre Gott begnade mich ꝛc.; Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ ꝛc.; Wachet auf ꝛc.; In dich hab' ich gehoffet Herr ꝛc.; Lobt Gott ihr Christen allzugleich ꝛc.; Wo Gott der Herr nicht bei uns hält ꝛc.; Aus meines Herzens Grunde ꝛc.; Christe der du bist Tag und Licht ꝛc.; Wenn wir in höchsten Nöthen seyn ꝛc.; Wacht auf ihr Christen alle ꝛc.; Was mein Gott will das gscheh allzeit ꝛc. Bei dem Mangel eigener Ansicht

weiß ich nicht; ob Kingo's Gradual von 1699 sie schon aufgenommen hatte. Auch einzelne liturgische Gesänge, die nicht eigentliche Lieder sind, theilt es mit: die Sequenz Victimae paschali (Christus Jesus for us offret) das Kyrie summum und paschale, die Litanei, das Te deum ꝛc. und eben so finden wir in ihm einige in Deutschland nicht bekannte Melodieen des Graduals von 1691, deren skandinavischen Ursprung wir voraussetzen dürfen.*) Die Nebeneinanderstellung dieser Melodieen in
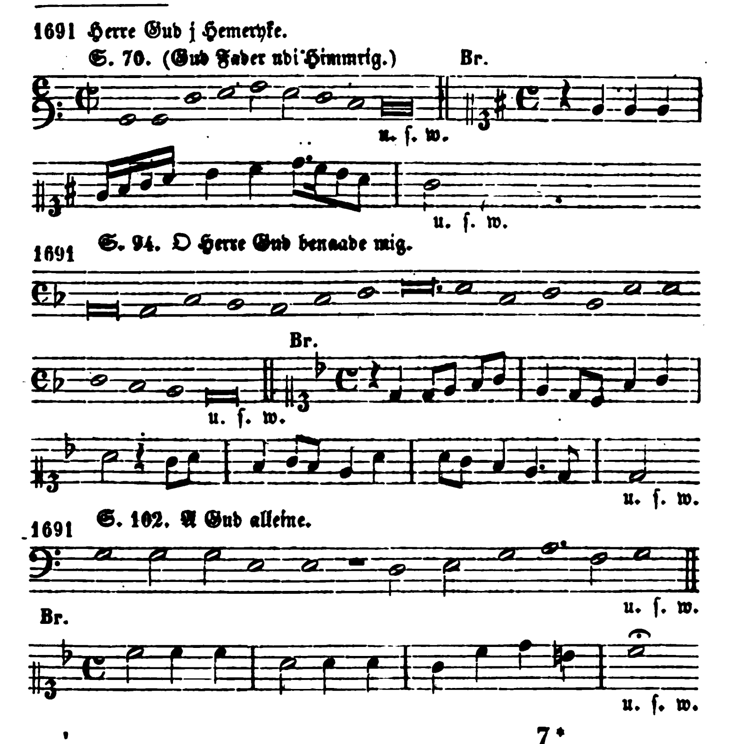


Das Lied findet sich Bl. 45 in dem Handbuche von 1582 mit der Bezeichnung als altes Volkslied (Almuens gamle Sang, det hellige Kaars ꝛc.); seine Melodie scheint daher aus früherem, geistlichem oder weltlichem Volksgesange dänischen Ursprunges entlehnt.

1691 S. 49. Kom hellig Aand o Herre Gud.



ihrer frühern und spätern Gestalt, worin sie troß deren abweichender Fassung offenbar auf dieselbe Wurzel zurückführen, zeigt bereits, in welchem Verhältnisse unser Autor sich zu seiner älteren Vorzeit gestellt habe, auch spricht er klar sich darüber aus in seiner Vorrede. Die älteren, dem Gradualbuche entnommenen Melodieen, sagt er, seyen von ihm so viel als möglich demselben übereinstimmend gegeben, ohne andere Veränderung, als die Zeit und Gebrauch selbst herbeigeführt habe, und die dem Gange der Melodie nicht widersprechen. Der einer jeden Singweise, vornehmlich den älteren, unterlegte Baß gehöre ihm selber an, er sey darin dem Natürlichen nachgegangen, und habe, wenige Stellen ausgenommen, von dem



Fremden sich fern gehalten; bei den neueren sey er der Vorschrift (dem Freylinghausischen oder Wernigeroder Gesangbuche) gefolgt, und habe wenig oder nichts daran verändert ꝛc. Diese Grundsätze, wie auf den ersten Blick einleuchtet, ließen der Willkür einen weiten Spielraum, zumahl jene gerühmte Richtung auf das Natürliche, das Zwanglose, sich selber Darbietende; denn damit konnte nichts Anderes gemeint seyn, als das in seiner Gegenwart Gemeinübliche, für ihn durch Zeit und Gebrauch genügend berechtigte; damit hielt er sich entbunden von jeder Rücksicht auf die ursprüngliche Gestalt der Melodieen selbst, und die der Harmonie, welche deren Geist und ihr Wesen sinngemäß zu künden hatte, wobei sie immerhin an dem Gewinne späterer Zeit hätte theilnehmen dürfen, sofern durch ihn beides vollkommner ausgeprägt werden konnte, ohne daß der Kern der älteren dadurch allein verleugnet worden wäre. Zum Theil wurde er zu dieser modernisirenden Richtung wohl auch veranlaßt durch die von ihm vorgefundene in einigen Fällen höchst seltsame Anwendung älterer deutscher Kirchenweisen auf dänische geistliche Lieder ganz verschiedenen, ja, geradehin widersprechenden Inhalts, welchem er durch ein solches Ummodeln mindestens einigermaaßen entgegenkommen wollte, wodurch jene Weisen denn in der That schwer erkennbar geworden sind. Einige auffallende Beispiele mögen hier ihre Stelle finden. Für Mariä Verkündigung ist ein Lied (S. 19) bestimmt, des Inhalts: „Maria ist eine reine Jungfrau, wie die Schrift bezeugt; sie gebar einen Sohn ohne Fehl, den sollen wir loben und preisen; er hat uns alle von Sünden erlös't, er giebt uns Trost und des Himmelreiches ewiges Labsal.*) Dafür ist nun die Melodie des fromm ergebenen
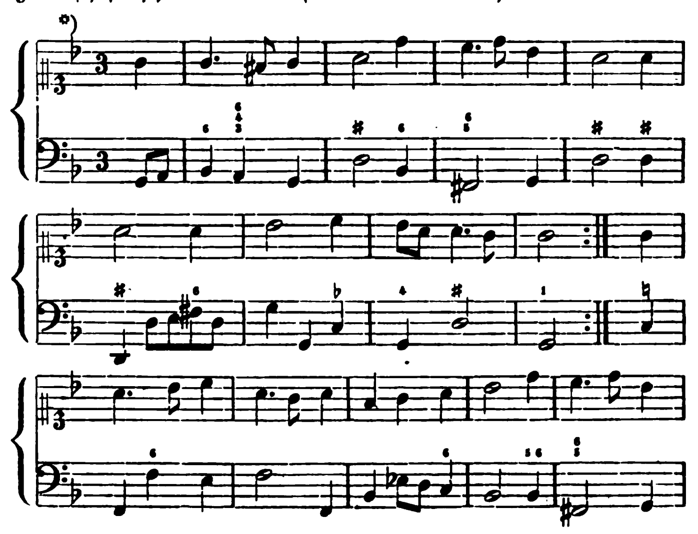
---

*) Maria huner En Jomfrue reen
Som Skriften monne bewise

Sterbeliedes „Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt" in Gebrauch, die ein düsteres Gepräge im Gefühle des nahen Scheidens nicht verleugnet, und einem weltlichen Liede ähnlichen Ausdruckes: „Es ist auf Erd' kein schwerer Leid'n" ursprünglich angehörte. Um sie nun jenem neuen geistlichen zu nähern, dessen Inhalt Dank, Preis, frohe Hofnung entgegenbringt, ist sie zu dreitheiligem Takte tanzhafter Bewegung umgestaltet, wodurch verdeckt, ihr Ursprung nach langsam hervortretenden dunklen Anklängen erst spät enthüllt wird.*) Auffallender noch ist ein zweites

Hun fødde en Søn foruden meen
Hannem skulle vi love og prise
Han haver os alle af Synden löst
Han give os Tröst
Og Himmerigs evige Lise.

Dieses Lied gehört zu den älteren, Christlich veränderten geistlichen Gesängen; es findet sich Bl. 105 des Handbuches von 1582 mit der Überschrift: Maria hun er en Jomfru reen ꝛc. Christelige foruent, Jesu Christo til loff oc aere. Eignete ihm von Anbeginn, wie sich vermuthen läßt, die obengenannte Weise eines weltlichen Liedes, so war diese eine Deutschland und Dänemark gemeinschaftliche, und vor der Reformation bereits übliche.

*)



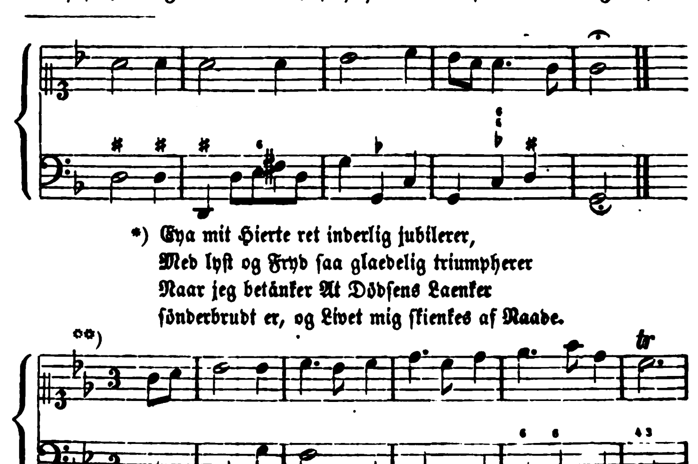
Beispiel wegen des geradehin entgegengesetzten Inhaltes zweier Lieder, denen dieselbe Weise gemeinsam geworden ist. Auf der 174sten Seite steht, das erste einer Reihe von Liedern die vom Himmel und der Hölle (Om Himmerig og Helvede) handeln, bei Breitendich folgendes:

Eya, mein Herz so innig jubiliret
Mit Lust und Freud so fröhlich triumphiret
Wenn ich bedenke daß des Todes Banden
Zerbrochen sind, und Gnade mir das Leben schenket.*)

Auf dieses Lied nun ist die Singweise des folgenden deutschen: „von zeitlichem Kreuz und Leiden“ übertragen:

Ach Gott erhör' mein seufzen und wehklagen,
Laß mich in meiner Noth nicht gar verzagen,
Du weist mein' schmerz, erkennst mein Herz,
Hast du mirs auferlegt so hilf mirs tragen.
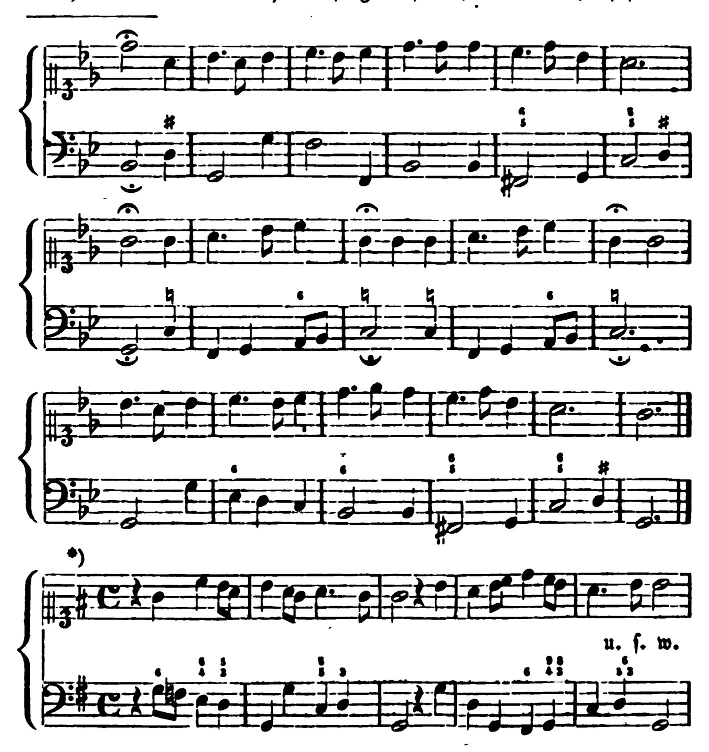
Ein gleiches Auskunftsmittel wie bei dem vorigen hat auch diese Melodie ihrem dänischen Liede entgegen bringen müssen, wodurch sie, lange unerkannt, sich hinter demselben verbirgt.**)



*) Eya mit Hierte ret inderlig jubilerer,
Med lyst og Fryd saa glaedelig triumpherer
Naar jeg betänker At Dödsens Laenker
sönderbrudt er, og Livet mig skienkes af Naade.

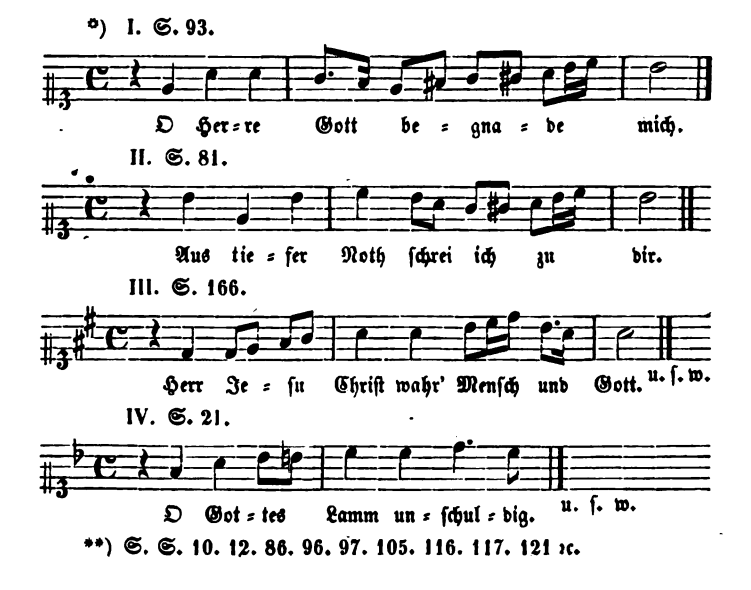
**)

Könnte in diesen Fällen das Ummodeln durch eine Art Nothwendigkeit gerechtfertigt werden, so zeigen bei weitem mehrere, daß unser Verfasser dazu veranlaßt wurde durch Vorliebe zu dem Modegeschmacke seiner Zeit, in welchem er so einheimisch war mit seinem ganzen Wesen, daß nur darin das Natürliche ihm erschien, in allem davon Abweichenden aber das Fremde und Seltsame, mochte es immerhin der Zeit der es angehörte von Innen heraus lebendig erwachsen seyn. Manche ältere Weise wäre in seiner Behandlung kaum zu erkennen, wie die des uralten Grabliedes: Iam moesta quiesce querela etc. wenn durch den Text des Liedes nicht ein Faden gewährt würde:*) andere werden ihm erst genießbar, wenn er sie schmuck-



haft aufputzt, und ihren ernst feierlichen Schritt durch engere Tonverhältnisse fortleitet, wir möchten sagen, ihn in zierliches Trippeln umwandelt.*) Das mir vorliegende Exemplar enthält bei vielen Melodieen hineingeschriebene Verzierungen, von denen ich zwar nicht mit Entschiedenheit behaupten kann, daß sie von ihm unmittelbar herrühren, um sich ihrer bei Begleitung des Kirchengesanges zu bedienen, deren Schrift und die Farbe der dabei angewendeten Tinte jedoch offenbar darauf deuten, daß sie gleichzeitige, vielleicht von dem Besitzer in der Kirche ihm abgehorchte sind, und den Geschmack seiner Zeit so augenscheinlich vor sich hertragen, daß man zu jener Annahme sich gedrungen findet. Sie wiederholen sich in gleicher Art bei älteren und späteren Weisen, zu Liedern des verschiedensten Inhaltes: **) Vom Himmel hoch da komm ich her zc. Wie zu einer Wasserquelle zc. Wie schön leuchtet der Morgenstern zc. Herzlich thut mich verlangen zc. Straf mich nicht in deinem Zorn zc. O Gott du frommer Gott zc.

*) I. S. 93.



**) S. S. 10. 12. 86. 96. 97. 105. 116. 117. 121 zc.

Eins ist Noth rc., daß man die Überzeugung gewinnt, es sey keine derselben in ihrem eigenthümlichen liedgemäßen Sinne, sondern alle von einem gleichen willkührlich genommenen Standpunkte aufgefaßt. Wenn Breitendich von Thilo, seinem Zeitgenossen „ein rechtschaffener und gebildeter Organist“ genannt wird, so ist dem zuerst gespendeten Lobe unbedingt beizustimmen, da eine solche Gesinnung vorauszusetzen, und einem gleichzeitigen unpartheiischen Zeugnisse Glauben zu schenken ist; bedingungsweise nur dem andern, weil ein hoher Grad von Fertigkeit allerdings auf Kunstbildung deutet, aber nicht deren höchste Stufe, zu der es gehört dem Wesen der Aufgabe zufolge deren angemessene Behandlungsart lebendig zu empfinden und zu üben, über die Gelüste der Gegenwart sich erhebend, nicht aber dahin allein zu trachten, wie man ihr wohlgefällig werde. Freilich sind selbst Schöpfungen der hervorragendsten Meister jener Zeit mehr oder minder von dem Aufwerfen solchen leichten Schaumes nicht freigeblieben; wie aber bei Zweien wenn sie auch dasselbe thun, nicht stets das Gleiche hervorgeht, so auch hier. Zelter, der sich rühmt, selbst bei Werken J. S. Bachs das Abschäumen mit Erfolg üben zu können, ja es geübt zu haben, und dann doch wieder dasselbe als ein bedenkliches Beginnen eingesteht, würde bei Breitendich allerdings leichte Arbeit gefunden haben, während er bei J. S. Bach sich vergeblich abgemüht hätte.*)
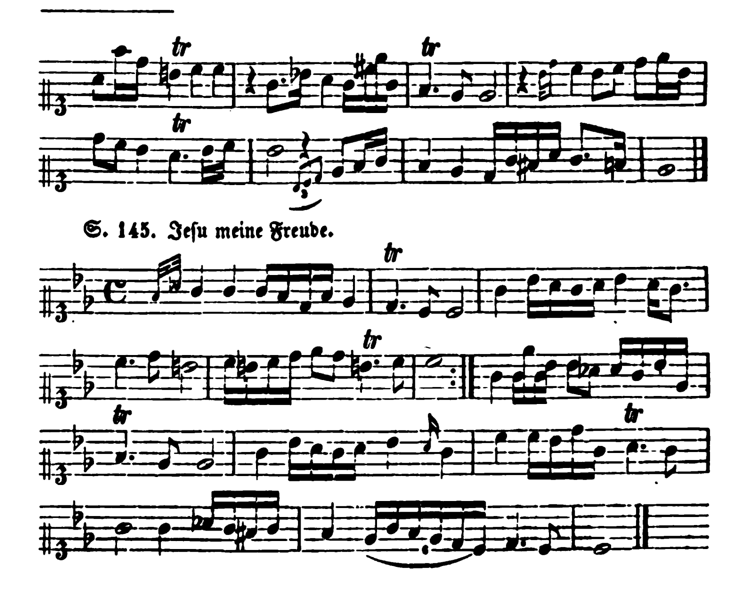
---

*) S. 165. Herzlich thut mich verlangen.

tr tr tr

Die Quellen des in unserem Choralbuche Dargebotenen und dessen Behandlung durch den Herausgeber hat das Vorhergehende gezeigt. Daß Jenes zum größesten Theile deutschen Ursprunges sey, ist daraus hervorgegangen; bei sechs Singweisen nur dringt die Vermuthung sich auf, sie könnten einheimische seyn, doch fehlen die Mittel es bestimmter zu bewähren. Dem Meisten des weder in jenem älteren Graduale Nachzuweisenden, noch auf eine bestimmte Wurzel im evangelischen Kirchengesange Zurückzuführenden, ist mit Wahrscheinlichkeit ein Ursprung in neuester Zeit beizumessen; ein älteres, durch moderne Bearbeitung hervorklingendes Gepräge ist darin nicht wahrzunehmen, und bei Manchem — S. 50. 120. 123. 124. 128. 175 ꝛc. — deuten die Wendungen des Gesanges recht bestimmt auf das Entstehen in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Auch wiederholt sich manche Melodie für Lieder verschiedener Bestimmung theils völlig unverändert (S. 19. 100), theils mit ge-

---



ringen durch den Text gebotenen Abweichungen (S. 42. 45). Auffallend ist es, daß in dem Gradual von 1691 keine der so viel älteren Melodieen des Calvinisch-französischen Psalters sich vorfindet; mag auch die dem 36sten und 68sten der französischen Psalme gemeinsame Singweise allerdings in demselben erscheinen. Denn ursprünglich gehört sie dem Liede Matthäus Greiters: „Es sind doch seelig alle die“ über den 119ten Psalm, und findet sich mit ihm bereits 1525 in dem 3ten Straßburger Kirchenamte, ist also offenbar eine auf das viel spätere Marot-Beza'sche Werk übertragene deutsche, nicht daher stammende französische; auch steht neben ihr keine andere jener, seit Lobwassers Übertragung in Deutschland allbekannten, und vor der bestimmter ausgesprochenen Trennung zwischen Lutheranern und Calvinisten allgemein beliebten Melodieen, welche Goudimel und Claude Lejeune 4-(und 5-)stimmig setzten. Erst unser Choralbuch bietet fünf dieser Weisen, über den 6ten, 8ten, 23sten, 42sten, 130sten Psalm (S. 88. 139. 65. 121. 112) alle mit Ausnahme des 8ten zu dänischen Nachbildungen der Lobwasserschen Übertragung derselben.

Der Umfang aller Melodieen des Breitendichschen Choralbuches ist nicht beträchtlich: es sind deren 183 in dem Buche selbst und 13 in dessen Beigabe;*) hieher verwiesen, weil nicht gebräuchlich in den Kirchen woselbst der Verfasser das Organistenamt bekleidete, oder weil nur Besserungen bekannter, die das Buch des Gebrauches halber in ihrer damals üblichen Gestalt geben mußte. Die Anzahl dieser gebräuchlichen kommt daher nicht einmahl der des zweiten Abdrucks von Freylinghausens erstem Gesangbuche (1705) gleich (195), obgleich in diesem die älteren Singweisen, als voraussetzlich allgemein bekannt, nicht

*) Tillæg af nogle faa Melodier, som af sine Aarsagen ikke kunde have Stedt i Bogen selv.

mit gegeben werden, geschweige denn erreicht sie die Gesammtzahl der Melodieen beider (1741) vereinigten Theile (609), denen nun auch jene früher weggelassenen beigefügt waren; sie kommt kaum einem Drittel derselben gleich. Geordnet ist der Inhalt nach den einzelnen Abschnitten des Gesangbuches zu welchem das Choralbuch gehört.

Der kirchliche Gemeinegesang Dänemarks war nach dem eben betrachteten Buche um die Mitte des 18ten Jahrhunderts in Wenigem auf den (nach dem Zeitgeschmacke freilich umgewandelten) liturgischen Gesang der alten Kirche gegründet, seinem Haupttheile nach aber auf den durch die Kirchenverbesserung in das Leben gerufenen deutschen heiligen Gesang. Er theilt mit ihm die meisten seiner älteren wie neuern Lieder und Melodieen, und wohl darf man ihn von dem verwandten Nachbarlande mehr zustimmend entlehnt nennen, als in der Heimath lebendig erwachsen; nur wenige vereinzelte dahin deutende Spuren lassen sich aufweisen. Etwa hundert Jahre nach dem ersten Beginnen von Breitendichs Unternehmen, von dem ich nicht weiß ob es in der Zwischenzeit ähnliche hervorgerufen hat, zeigt sich in einer kirchlichen Sammlung unserer Tage allerdings ein zunehmendes Streben in ursprünglich vaterländischer heiliger Liederdichtung, weniger dagegen im Schaffen von Melodieen; einige der neuen Kirchenlieder sind auf alte nordländische Singweisen gedichtet, anderen haben gleichzeitige Sänger deren zu geben versucht, manches steht noch in Erwartung eines solchen. Der mir vorliegende Abdruck ist schon eine dritte Auflage; wann die erste erschienen, ist mir unbekannt. Das Buch führt den Titel „Alte und neue geistliche Gesänge, den Bedürfnissen der Zeit anbequemt und ausgewählt, zum Gebrauch in der Schule, daheim und in der Kirche, von P. Hjort. [Dritte beträchtlich vermehrte Ausgabe, mit einigen der weniger bekannten Melodieen

versehen. Kopenhagen 1843, im Verlage der Gyldendahlschen Buchhandlung].*) Einige gereimte Zeilen deuten an, daß die Sammlung allen Ständen und Lebensverhältnissen geweiht sey, sie in Liebe heiligen solle. „Der Herr (heißt es) in des Vornehmen Pracht, die Wittwe in ihrer düstern Tracht, der Greis, von der Erde abgewendet, der Jüngling mit stolzem Worte, der Bettler in ärmlichem Aufzuge, die Jungfrau im Frühlinge ihrer Schönheit — alle werden geheiligt in der Liebe durch das hier zu des Herzens Frieden von mir Gesammelte.**)

In 384 Gesängen, deren 14 in einem Anhange sich anschließen, werden ältere und neuere ursprünglich dänische geistliche Lieder geboten von Grundtvig, Brorson, Ingemann, Hjort, Blicker, Boye, Tinne, Kingo, Frimann, Ramus, Bondesen, Ölenschläger, Kampmann; und deutschen seit dem 16ten Jahrhundert nachgedichtete: Luther, Nicolaus Decius, Nicolaus Herrmann, Ringwald, Selneccer, Schneesing, Philipp Nicolai; Luise von Oranien-Brandenburg, Anton Ulrich von Braunschweig, Paul Gerhard, J. Heermann, Johann Franke, Neumark, Clausnitzer, Matthäus Apelles von Löwenstern, Joh. Angelus, Simon Dach, Homburg, Stockmann, Rodigast, Joachim Neander; Schmolck, Christian Friedrich Richter, Freyling-

*) Gamle og Nye Psalmer, udvalgte og lempede efter Tidens Tarv, til Brug i Skolen, Hjemmet eller Kirken, af P. Hjort. Tredie meget forögede Udgave, forsynet med flere mindre kjendte Melodier. Kiöbnhavn 1843. Den Gyldendalske Boghandlings Forlag.

**) Herren udi Stormands Pragt,
Enken i sin sorte Dragt,
Oldingen vendt bort fra Iord
Ynglingen ved stolte Ord,
Tiggeren i usle Kaar
Möen i sin Skjönheds Vaar,
Helliges i Kjaerlighed
Hvad jeg samled her til Hjertets Fred.

hausen, Bernstein, Denike, Laurentius Laurenti, Olearius rc. zum Theil auch älteren lateinischen Vorbildern. Was die Melodieen betrifft, so läßt bei der Mehrzahl die über das Lied gesetzte Anfangszeile dasjenige leicht erkennen, auf dessen Weise dasselbe verwiesen wird, oder schon dessen Inhalt selbst giebt die bezogene oder gemeinte bald kund; wo dieses nicht der Fall ist, oder wo überhaupt eine Melodieenangabe fehlt (wie bei 41 Liedern der Fall ist) wird durch genaue Prüfung des metrischen Baues der Strophe auch die Singweise leicht gefunden, sofern sie nämlich dem Melodieenschatze des deutsch-evangelischen Kirchengesanges eignet, oder den französisch-Calvinischen Psalmliedern. Jener erste ist denn auch mit bedeutendem Übergewichte in unserem Buche vorherrschend; was die Weisen dieser letzten betrifft, so lassen — neben den von Breitendich bereits angewendeten — aus dem Strophenbaue auch noch Hinweisungen sich erkennen auf die des 24sten — das am häufigsten in dem französischen Psalmbuche sich wiederholende iambisch-sechszeilige Maaß (8891), das mit gleichen melodischen Formen in dem 62sten, 95sten, 111ten, mit verschiedenen in dem 113ten waltet — auf die des 75sten, 118ten, 135sten, 146sten Psalms, so daß dieser Zweig kirchlichen Gemeinegesanges hier reicher ausgebeutet ist als zuvor. In Fällen wo die Gestalt der Gesätze uns auf allgemein bekannte und gangbare Melodieen deutet, zugleich aber auch auf weniger verbreiteten Psalmwerken angehörende — wie z. B. bei dem Liede „Jeg raaber til dig o Herre Christ" *) rc. auf: „Christ unser Herr zum Jordan kam rc. Es wollt' uns Gott genädig seyn rc." und zugleich auf: „Singt dem Herrn ein neues Lied rc." aus Burcard Waldis' Psalter — werden wir die Verweisung auf jene ersten zu deuten haben. Das Maaß des 188sten

*) Nicht das so beginnende bekannte geistliche Lied (Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ) von ganz verschiedenem Strophenbaue.

Liedes (O Jesu for din Pine) findet sich zwar in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange (der zweimahlige Wechsel einer 7- und 6sylbigen iambischen Zeile) doch ist hiebei nicht sowohl an die bei Tucher (Schatz des Kirchengesanges, Melodienbuch Nr. 21—23) mitgetheilten Melodieen zu denken, als an die von Breitendich (S. 89) gegebene, dort nicht vorkommende; auch bietet dieses Choralbuch für drei andere dort mangelnde Strophenarten der Hjortschen Sammlung uns vier melodische Formen.*) Drei Liedern, dem 6ten, 128sten, 143sten, das erste trochaischen, die andern trochaisch-daktylischen Maaßes, sind Weisen aus Norwegen (fra Norge) stammend beigegeben, vielleicht alten dort heimischen Volksliedern entlehnt. Für manche, durch die erste Zeile eines dänischen Liedes bezeichnete Melodie finden wir in unserm geistlichen Liederschatze kein entsprechendes, das auf die gemeinte Singweise uns hinleiten könnte; eben so wenig gewähren ganz fremde Strophenarten uns hier eine Spur: daktylische (Nr. 88, 194), iambische längere Zeilen oder ungewöhnlichere Stellung derselben (45, 79, 83), trochaische, überhaupt seltener vorkommende (90, 171). Wo endlich die Rückweisung auf eine Melodie mangelt, wird die bloße Strophe für sich genommen uns eben so wenig ein Fingerzeig für die unterlassene Angabe, welche vielleicht unmöglich fiel, weil keine Singweise für solche Lieder vorhanden war.**) So haben wir denn vier Singweisen, denen wir nur in einem dänischen Gesangbuche begegnen; drei, von denen wir wissen, daß sie aus einem nahe stammverwandten Lande (Norwegen) herübergenommen sind; fünf und zwanzig Lieder endlich (die zuletzt erwähnten), deren Strophen wir auf deutschen Ursprung zurückzuführen nicht

*) Nr. 75 (Br. S. 182) 19, 153 (S. 128) 208 (S. 183).

**) daktyl. oder gemischt: 36, 129, 158, 248, 249, 254, 256,; iamb.: 8, 136, 163, 232, 234, 253; troch.: 34, 69, 134, 179, 237.

vermögen, und denen wir deshalb einen einheimischen beizulegen veranlaßt werden; Lieder, für deren einige zwar uns neuerfundene Melodieen mitgetheilt werden, ohne daß wir wüßten, ob sie in den Kirchengesang bereits eingebürgert sind, wogegen andere, wie es scheint, noch eines sie belebenden Sängers harren. Sofern nun aus solchen, doch nur mangelhaften Voraussetzungen ein sicherer Schluß sich ziehen läßt, kann derselbe nur dahin gehen: Die gereinigte Kirche Dänemarks hat den Gemeinegesang als ein an sich Nützliches und Heilsames von der deutschen zwar freudig aufgenommen, allein er ist dort nicht, wie in Deutschland, aus einheimischem Volksgesange in wahrhafter Begeisterung lebendig hervorgewachsen. Eben so wenig hat er, wie es scheint, namhafte Setzer in harmonischer Behandlung beschäftigt, noch ist er von wesentlichem Einflusse auf Übung und Wachsthum der Tonkunst gewesen; ein gerühmtes Choralbuch, als das erste Unternehmen dieser Art gepriesen, trägt die deutlichsten Spuren eines wenig geläuterten Geschmackes, und deutet auf den auch in Deutschland damals sich anbahnenden Verfall. Die neueste, allerdings schätzbare Sammlung erweckt aber die Hofnung eines künftigen Aufschwunges, der, wenn auch kein naturwüchsiger, an der Vorzeit sich erneuernder, immer eine segenbringende Erweiterung des geistigen Lebens seyn wird.

VII.

Die geistlichen Lieder der Frau von Guyon und deren Melodieen.

Die so merkwürdige geistliche Erweckung, die an der Grenze des 17ten und 18ten Jahrhunderts den evangelischen Theil Deutschlands in lebhafte Bewegung setzte, ihre Anhänger, die sogenannten Pietisten, den streng-Lutherisch Rechtgläubigen (Orthodoxen) als Gegenstände des Hasses und der Verfolgung gegenüberstellte, und, wenn auch wegen mancher schweren Ausartung mit Recht von ihnen angefochten, doch in ihrem gesunden Kerne zur Erfrischung des kirchlichen Lebens bei den Evangelischen beigetragen hat, mahnt uns an eine, freilich minder eingreifende und durch das Gewicht einer fest in sich geschlossenen priesterlichen Macht bald gewaltsam unterdrückte Erscheinung in der katholischen Kirche, die indeß ihrer nur kurzen und wenig ausgedehnten Einwirkung ungeachtet, dennoch unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen geeignet ist. Sie ging aus von einer einzeln stehenden Frau, in deren Innerm tiefe christliche Erkenntniß mit schwärmerischer Beschränktheit in wunderbarer Mischung sich kundgiebt; die lehrend, dichtend, singend, ja, selbst auf räumlich weit Entfernte durch geheimnißvoll-innern Zusammenhang lebhaft einwirkend, sich Schüler, Verehrer, Anhänger gewann, einer geistlichen Mutterschaft in Beziehung auf manche fromme Seele sich rühmen durfte; die zwei, zuvor befreundete, hohe Geistliche Frankreichs als entschiedene Gegner einander gegenüberstellte, deren einer, der frömmste und edelste, dessen je-

nes Reich sich rühmen kann, ihr als Vertheidiger, wenn nicht ihrer Lehre, doch der aus ihren innern Erfahrungen hergeleiteten Grundsätze, zur Seite stand, während der andere durch lange und eifrige Bemühungen es zuletzt dahin brachte, daß über ein Werk jenes ersten, das diesen Grundsätzen, wie zur Rechtfertigung, so zur Berichtigung eingeschlichener Irrthümer dienen sollte, das Urtheil der Verwerfung von dem Oberhaupte der Kirche erging; einer Frau, die als Urheberin einer scheinbar kirchengefährlichen Bewegung lange eingekerkert, dann von ihrem bisherigen Wohnorte verwiesen, ihr Leben in der Verbannung unter schweren körperlichen Leiden beschloß, die sie mit Geduld und innerem Seelenfrieden als göttliche Schickung freudig ertrug.

Ihre geistlichen Lieder und deren Weisen sind es vornehmlich, die uns hier beschäftigen werden, zu deren vollem Verständnisse wir aber einer lebendigen Anschauung ihres äusseren und inneren Lebensganges bedürfen. Sie selber hat eine Beschreibung ihres Lebens aufgesetzt, in unvollständigen ungeordneten Berichten über die äusseren Ereignisse desselben, die jedoch immer genügen, um ihre desto ausführlicher geschilderte innere Entwicklung zu verstehen; auch geben ihre vielfachen Beziehungen zu dem öffentlichen Leben ihrer Zeit, in das sie ohne ihren Willen sich verwickelt fand, Gelegenheit, aus den Aufzeichnungen Mitlebender zu ergänzen, was von ihr unabsichtlich verschwiegen, oder als ihrer Überzeugung nach unerheblich übergangen ist. Für die Kirche ihres Vaterlandes konnten die frommen Ergießungen einer Dichterin, über deren Lehre das Verwerfungsurtheil ausgesprochen war, augenscheinlich keine Bedeutung gewinnen, zu geschweigen, daß auch ohnedies bei dem Gottesdienste derselben der allgemeine Gesang in der Muttersprache herkömmlich ausgeschlossen war; Vorbilder, Anregun-

gen konnten sie eben so wenig seyn für die damals lebhaft bewegte deutsch-evangelische Kirche, denn zu der Zeit, wo sie in Deutschland und Holland zuerst öffentlich wurden und sich verbreiteten, war die eigenthümliche geistliche Dichtung der s. g. Pietisten und die aus ihr hervorgegangene neue Weise heiligen Gesanges schon zur Blüte gediehen und hatte unter Gleichgesinnten vielfach Geltung erlangt. Allein innere und äußere Beziehungen zwischen diesen beiden und ihnen treten entschieden hervor, und heischen deshalb eine nähere Betrachtung.

Jeanne Marie Bouvières de la Mothe, Sprößling eines altadelichen Geschlechtes, wurde zu Montargis am 13ten April 1648 geboren. War sie gleich frühe schon von schweren körperlichen Leiden öfter heimgesucht, so verkündete sich doch in ihr ein lebhafter regsamer Geist, der unter der liebevoll-verständigen Führung einer älteren Schwester sich gedeihlich entwickelte, der Tochter ihres Vaters aus einer früheren Ehe, der ihre Erziehung nach damals herkömmlicher Weise in dem Frauenkloster, worin sie weilte, anvertraut war, und an der sie mit voller Seele hing; während die Einmischung einer zweiten Schwester, die, eifersüchtig auf die Vorliebe der Kleinen für jene Andere, deren Leitung mannichfach durchkreuzte, einer angeborenen Neigung des Zöglings zur Heftigkeit und zum Trotze Nahrung gab, ohne dessen Herz gewinnen zu können. Gern hätte das heranwachsende Mädchen das Klosterleben gewählt, das sie lieb gewonnen hatte, allein die Absichten der Eltern waren diesem Wunsche entgegen, sie kehrte in deren Haus zurück. Hier wurde ihr Leben durch die ausgesprochene Vorliebe ihrer Mutter für ihren Bruder verbittert, dessen kindischen Gelüsten diese selbst bis dahin nachgab, daß sie der Tochter während deren öfteren Krankheiten nothwendige, selbst vorgeschriebene Erquickungen entzog, um dessen Leckerhaftigkeit zu befriedigen. Ihr Vater versprach sie in ihrem

16ten Jahre dem Herrn von Guyon, ohne ihre Neigung zu Rathe zu ziehen, ja ohne vor der entschiedenen Übereinkunft ihr nur Nachricht von seinen Absichten mit ihr zu geben. Sie reichte dem viel älteren Manne aus kindlichem Gehorsam die Hand, fand aber in dessen Hause nicht das Glück, das sie in dem elterlichen vermißt hatte. Ihre Schwiegermutter, befürchtend daß die junge und schöne Schnur die bis dahin geführte Herrschaft ihr entreißen werde, verfolgte sie mit unaufhörlichem Meistern und Tadeln, legte ihre Abneigung gegen sie unverhohlen an den Tag, reizte das Gesinde gegen sie auf, ja, auch den neuen Ehemann, der gichtischen Leiden unterliegend, und dadurch reizbar gestimmt, ihren unaufhörlichen Einflüsterungen Gehör gab, und seine leidenschaftlichen, von ihm nachher ernstlich bereuten Ausbrüche selbst bis zu thätlicher Behandlung seiner Gattin steigerte. So, von ihren nächsten Umgebungen unverstanden, ja verfolgt, ohne irgend Jemand dem sie ihr Herz hätte ausschütten können, da sie es vermied ihrem Vater, der ihr noch am Nächsten gestanden zu haben scheint, mit Klagen beschwerlich zu fallen, um nicht Familienzwiespalt zu erregen, im Bewußtseyn des Bedürfnisses höherer Hülfe, wendete sie sich zum Gebete, doch ohne der gewünschten Erquickung theilhaft zu werden. Vorgeschriebene Gebetformeln genügten ihr nicht, eine freie Ansprache aus dem Herzen an das höchste Wesen wollte ihr nicht gelingen, sie konnte das rechte Verhältniß zu ihm nicht finden. Ihrem Beichtvater vertraute sie ihre Unbefriedigung, allein er verstand das Bedürfniß ihrer Seele nicht; sie suchte endlich Rath bei einem frommen Franziskanermönche, der zuerst lange ausweichend, endlich gegen sie äusserte: „Ihr sucht ausser Euch, gnädige Frau, was Ihr in Eurem Innern suchen solltet. Gewöhnt Euch, Gott in Eurem Herzen zu suchen, dort werdet Ihr ihn finden.“ Den Erfolg dieser Worte

beschreibt sie in ihren Lebensnachrichten auf anziehende Weise. „Als ich am andern Tage (sagt sie) diesen guten Vater aufsuchte, ihm die Wirkung seiner Rede auf meine Seele mitzutheilen, war er höchst erstaunt. Wahr ist es, sie waren mir ein Pfeilschuß gewesen, der durch mein ganzes Herz gedrungen war. Ich fühlte in diesem Augenblicke eine tiefe Wunde, aber eine köstliche, liebliche, eine so süße, daß ich nimmer von ihr zu genesen wünschte. Was ich viele Jahre hindurch vergebens gesucht hatte, gaben diese Worte meinem Herzen, oder vielmehr sie ließen mich entdecken was in ihm war, und dessen ich nicht genossen hatte, weil ich sein Daseyn nicht kannte. Ja, du warst in meinem Herzen, mein Gott und Herr, und heischtest nur einfältige Einkehr in mein Inneres von mir, um mich deine Gegenwart empfinden zu lassen. Du warst mir so nahe, o unendliche Güte, und ich schweifte da und dorthin, ohne dich finden zu können. Mein Leben war elend, und dennoch trug ich mein Glück in mir selbst. In der Mitte des Reichthums lebte ich in Dürftigkeit, ich verschmachtete vor Hunger neben einer wohlbesetzten Tafel, einem Gelage ohne Aufhören. Warum lernte ich so spät dich kennen, du Schönheit, alt und immer neu? ach! ich suchte dich wo du nicht warest, und wo du warest, forschte ich nicht nach dir; denn ich verstand die Worte deines Evangeliums nicht, wo du sagest: „„Das Reich Gottes ist nicht hier und dort; sehet, das Reich Gottes ist inwendig in Euch!““ Ich empfand es sogleich, denn seitdem warst du mein König; mein Herz wurde zu deinem Reiche, wo du unumschränkt herrschest, und ganz nach deinem Willen waltest. Denn was du in einer Seele thust, in die du als König einziehest, ist dasjenige was du thatest als du in die Welt kamest, das Reich Juda zu gewinnen: „„Siehe, ich komme, im Buche steht vornehmlich von mir geschrieben, daß ich thun soll, Gott, deinen

Willen."" Das prägt er einem Herzen ein, worin er zu herrschen kommt, sogleich bei seinem Einzuge in dasselbe. — Ich sagte jenem guten Vater, ich wisse nicht, was er mir gethan habe. Mein Herz sey ganz verändert, Gott sey in ihm, ich könne ihn finden ohne Mühe; denn seit jenem Augenblicke war mir die Erfahrung seiner Gegenwart in der Tiefe meines Innern gegeben, nicht durch Nachsinnen oder Geistesanstrengung, sondern als eines Dinges, das man wahrhaft, auf die seeligste Weise besitzt. Ich erfuhr in mir jene Worte der Braut im Hohen Liede: „„Dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Mägde;"" denn ich fühlte eine Salbung in meinem Herzen, die gleich einem erquickenden Balsam alle meine Wunden heilte, und so kräftig durch meine Sinne sich verbreitete, daß ich kaum den Mund oder die Augen zu öffnen vermochte. Jene ganze Nacht kam kein Schlaf über mich, denn deine Liebe, mein Gott, war mir nicht allein gleich einem köstlichen Öle, sondern auch einem verzehrenden Feuer, sie entzündete einen Brand in meinem Innern, der in einem Augenblicke alles zerstören zu müssen schien. Ich war plötzlich so verändert, daß ich weder mir selbst, noch Anderen mehr erkennbar war; frühere Gebrechen, früheres Widerstreben fand ich nicht mehr in mir, alles schien mir verzehrt gleich dem Stroh durch ein großes Feuer. — Nichts wurde mir nun leichter als das Gebet; die Stunden vergingen mir gleich Augenblicken, ich war nicht im Stande davon zu lassen, die Liebe gönnte mir nicht einen Augenblick Ruhe; ja, ich mußte zu ihr sprechen: o meine Liebe, es ist genug, laß ab von mir. Seit dem Augenblicke von dem ich gesprochen, war mein Gebet aller Form, aller Gattung, allen Bildes baar; in meinen Kopf ging nichts über von ihm; es war ein Gebet des Genusses und Besitzes im Willen, wo das Schmecken Gottes so groß, rein und einfach war, daß es die anderen Seelenver-

mögen in tiefer Sammlung an und in sich zog, ohne Rede oder That zu werden. Dennoch war mir zuweilen vergönnt, einige Liebesworte zu meinem Vielgeliebten zu reden, dann aber blieb mir Alles entzogen. Es war ein Gebet im Glauben, das alles Unterscheidbare ausschloß; ich hatte kein Gesicht, weder von Jesu Christo, nach göttlichen Wahrzeichen (attributions); Alles war aufgelös't in ein Schmecken im Glauben (une foi savoureuse), in welchem alles Unterscheidbare sich verlor, um dieser Liebe Raum, größere Ausdehnung zu geben, daß sie ohne Beweggrund liebe, ohne Veranlassung. Jenes unumschränkte aller Seelenvermögen, der Wille, sog die andern in sich, entzog ihnen jeden bestimmten Gegenstand, um sie inniger in sich zu vereinen, damit keine Äußerlichkeit ihnen im Wege sey, ihnen die einigende Kraft entziehe, sie hindere, sich ganz in die Liebe zu verlieren. Nicht, als hätten sie nicht fortbestanden in ihrem verborgenen, gebundenen Walten, sondern das Licht des Glaubens, als ein allgemeines, gleich dem der Sonne, saugt jedes besondere in sich, verdunkelt es für uns, weil das Übermaaß seines Glanzes den alles anderen übertrifft." — An einer späteren Stelle fügt sie hinzu: „Kaum konnte ich das Feuer zurückhalten das mich verzehrte; wäre es weniger friedlich gewesen, ich hätte es nicht ertragen können. Es hatte alle Glut der Liebe, aber nichts von deren Ungestüm, je brennender es war, desto friedsamer. Über mein Gebet wüßte ich Einzelnes nicht zu berichten, seiner Einfachheit wegen. Was ich davon sagen kann, ist: es war stätig wie meine Liebe, es wurde durch Nichts unterbrochen; im Gegentheil, es empfing seine Nahrung durch Alles, was man that es auszulöschen; es nährte und mehrte sich durch die Zeit, die man mir entzog, mich ihm hinzugeben. Ich liebte ohne Grund, ohne Ursach, in meinem Kopfe ging nichts vor, wohl aber in der Tiefe meines Innern. Fragte

man mich, ob ich Gott liebe wegen seiner Barmherzigkeit, seiner Güte, so wußte ich nicht, was man damit meine. Daß er gnädig, daß er gut sey, wußte ich, seine Vollkommenheiten machten meine Wonne, allein ich bezog sie nicht auf mich, um ihn zu lieben. Keiner Belohnung gedachte ich, keiner Gabe noch Gunst, keines Dinges das zu dem Liebenden in Beziehung steht; der Geliebte war der einige Gegenstand der das Herz in seiner Ganzheit an sich zog. Diese Liebe vermochte keine Vollkommenheit in ihrer Vereinzelung zu beschauen, den Geliebten zu betrachten fühlte sie sich nicht gedrungen, sie war in ihn aufgelöst und versenkt. — Es ist die Eigenthümlichkeit eines solchen Gebetes, einen großen Glauben zu wirken; der meinige war ohne Grenzen, eben wie mein Vertrauen und meine Hingebung an Gott, die Liebe zu seinem Willen, den Rathschlüssen seiner Vorsehung über mich. Zuvor war ich sehr furchtsam, fortan fürchtete ich nichts mehr. An solchen Erfahrungen lernt man die Bedeutung jener Worte des Evangeliums begreifen: Mein Joch ist sanft, und seine Last ich leicht."

Durch die Gabe dieses Gebetes, wie sie es hier beschreibt, fand sich nunmehr ihr Inneres vollkommen umgestaltet. Zuvor hatte sie ihr Kreuz mit Ergebung getragen, nun wurde es ihr süß, es gereichte ihr zum reinsten Entzücken, sie begann nach ihm zu dürsten; auch der herbste körperliche Schmerz, die unleidlichste Quaal der Sinne durch das ihnen Widerwärtigste sollte ausser Stande seyn, das innige Bewußtseyn der Liebe Gottes, deren seliges Walten sie in sich erfuhr, in ihr zu trüben, oder gar sie davon zu scheiden. In diesem Sinne, dem einer Übung und Prüfung, nahm sie aus freiem Entschlusse, ja, mit heissem Eifer das Härteste über sich. Sie trug härene Gürtel mit Stacheln die sie zerfleischten auf bloßem Leibe, geißelte sich mit Dornen und Nesseln auf das härteste, so daß der Schmerz ihr

den Schlaf raubte; sie behielt Wermuth im Munde, that Coloquinten in ihre sparsam genossene Nahrung. Einen inneren, krampfhaften Abscheu gegen Speichelauswurf, gegen eiternde Wunden, gegen Pflaster und Salben suchte sie durch öftere Beschauung dieser Dinge zu brechen, ja, sie zwang sich, dieselben mit dem Munde zu berühren, troß des heftigen Sträubens ihrer Natur; sie that Steinchen in ihre Schuhe, wenn sie ausgehen wollte; sie versagte sich daneben alles, auch das Unschuldigste, was den Sinnen schmeicheln konnte, um deren Gelüste völlig zu bändigen, ihre Macht zu zerstören. Allein sie rief nur fortgesetzte innere Kämpfe und Schwankungen damit hervor, die sie durch äussere Schmerzen vergebens zu besiegen suchte. Troß aller Abtödtungen erwachte die Sinnenlust, die Leidenschaft immer wieder, eine wie größere Dürre des Innern sie daneben empfand, um so heftiger gab sie jenen Raum, um sich über diese zu täuschen. Mit vielen Selbstvorwürfen gedenkt sie einer Reise die sie damals mit ihrem Gemahl nach Paris unternommen habe. Dort sey sie eitel gewesen, putzsüchtig, creaturliebend, nachlässig im Gebete, säumig in der Selbstzüchtigung, habe sich der Weltlust hingegeben, theils aus schwächlicher Gefälligkeit gegen Andere, theils aus eigenem Vergnügen daran. Es sey das letzte Aufleuchten ihrer vergänglichen Schönheit gewesen vor deren gänzlichem Erlöschen; bei der Rückerinnerung an jene Tage erscheine sie sich gleich einem Schlachtthiere, das vor dem tödtlichen Streiche mit Blumen geschmückt durch die Straßen geführt werde. Die innere Quaal die sie empfunden, habe sie vergebens zu ersticken gesucht; sie habe über ihre Schwachheit geklagt, ihre Pein in Versen auszudrücken gesucht, die sie jedoch nur vermehrt hätten; der Zwist in ihrem Innern, die Reue über ihr Schwanken zwischen reiner Gottesliebe und sinnlichen Gelüsten, über innere Untreue habe sie auf das herbste

geschmerzt. An Mahnungen durch göttliche Schickung habe es ihr nicht gefehlt. Sie erinnere sich auf dem Wege nach der Kirche Notre-Dame, der durch den Irrthum eines unkundigen Dieners lang und beschwerlich für sie geworden, einem übelgekleideten Manne begegnet zu seyn, dem sie ein Almosen habe reichen wollen, der das Dargebotene aber abgelehnt, und dagegen ein Gespräch mit ihr begonnen, wobei er einen tiefen Blick in den Zustand ihres Innern offenbart, und sie gewarnt habe, dann aber plötzlich verschwunden gewesen, als sie von dem langen Wege bis zur Ohnmacht erschöpft in das Innere der Kirche getreten sey.

Schmerzliche Prüfungen erwarteten sie nach ihrer Rückkehr. Ihr jüngster Sohn und ihre Tochter erkrankten an den Blattern. Man wollte, um die Mutter vor der Ansteckung zu sichern, sie von Beiden trennen, sie widerstand aber dieser Trennung mit Erfolge. Der Sohn erlag der Krankheit, die Tochter genas, doch mit dem Verluste ihrer Schönheit; bei der treuen Pflegerin Beider entwickelte sich das Übel in der bösartigsten Gestalt, da ihre Schwiegermutter während längerer Abwesenheit ihres gewöhnlichen Hausarztes einem Aderlasse hartnäckig sich widersetzte, der den schnelleren Ausbruch der Krankheit befördert und dieselbe unschädlicher gemacht haben würde. Sie genas zwar nach schweren körperlichen Leiden, allein durch die zurückgebliebenen Spuren derselben entstellt, unaufhörlich gequält durch den innerlich fortwirkenden, in schmerzhaften Geschwüren wiederholt nach Aussen dringenden, nicht völlig entfernten Krankheitsstoff. Mit Geduld unterwarf sie sich den für sie daraus hervorgehenden Leiden, ja, sie freute sich der Zerstörung ihrer Schönheit als des Befreitseyns von einer schweren Versuchung. Allein es eröffnete sich für die kaum Genesene nunmehr eine neue Quelle von Leiden. Zu Andachtübungen, zu wiederholtem Genusse des Abendmahls

fühlte sie sich gedrungen als Mitteln innerer Befestigung; man verhinderte sie daran unter dem Vorwande der Sorge für ihre Gesundheit, man warf ihr vor, daß sie häusliche und gesellschaftliche Pflichten darüber vernachlässige. So war sie genöthigt, Zeit und Gelegenheit zum Gebete, zur Communion gewissermaaßen sich abzustehlen, oft nicht ohne große körperliche Anstrengung, die einer von schwerem Siechthum erst kürzlich Hergestellten lästig und verderblich seyn mußte. Sie verschmähte es, durch Vermittelung ihres Vaters Abhülfe zu suchen, und als eine dritte Person, in freundlicher Sorge um sie, dieselbe in Anspruch nahm, wußte sie jenen zu begütigen und von der Angemessenheit ihres Benehmens zu überzeugen. Man untersagte ihr den Besuch einer frommen Klosterfrau, deren verständiger, freundlicher Leitung in geistlichen Dingen sie bisher sich erfreut hatte, und als sie dieses Verbot zu übertreten sich für befugt hielt, hatte sie die härtesten Ausbrüche des Zornes ihrer Schwiegermutter und ihres Gemahls zu erdulden. Die Erbitterung und der Groll Beider gegen sie wuchs durch solche Veranlassungen: jene redete selbst ihren Enkel, den nach dem Tode seines jüngeren Bruders an den Blattern einzig überbliebenen gegen sie auf, wußte das Benehmen seiner Mutter ihm als gehässig und verachtenswerth zu schildern; ihr Gemahl, so mancherlei Rücksichten und Gefälligkeiten er auch von ihr erwartete und erheischte, wies dieselben doch mit verdrießlicher Kälte zurück. Ihr erwuchs aus allem was sie hienach zu erleiden hatte, ein schwerer Zwiespalt in ihrem Innern. Bald erschien dieses Kreuz ihr als Zeichen der Liebe Gottes zu ihr, als ein Mittel sie immer inniger an sich zu ziehen; bald, bei wiederholt erlittenem bitterem Unrechte durch ihre Umgebung, als unerträglich herbe Quaal, gegen die ihre ursprünglich heftige Gemüthsart sich auflehnte. Eine jede daraus erwachsene Aufwal-

lung gegen ihre Umgebung galt dieser für eine Todsünde, und fruchtlos blieb jeder Versuch einer Rechtfertigung; ihr selbst erschien ein solcher aber auch als Auflehnen gegen die Führung der göttlichen Liebe, die dergleichen Leiden, an die eine Gewöhnung unmöglich gewesen, weil sie in stets neuer und ganz unerwarteter Art wiederkehrten, als Mittel heilsamer Heimsuchung über sie verhängt habe, um ihr Inneres gründlich zu läutern und zu heilen. Später erkannte sie auch, daß nur auf diesem Wege ihr Stolz, ihre Heftigkeit, ihre Selbstliebe habe völlig gebrochen werden können; damals meinte sie noch, durch körperliche Quaalen die ihr als Zuflucht zum Kreuze erschienen, sich zu Hülfe kommen zu müssen. Daß sie ihrer Entstellung durch die Blattern sich gefreut habe, ist schon erwähnt. Sie ließ sich gesunde Zähne ausziehen, und hegte kranke, schmerzende; sie tröpfelte geschmolzenes Blei auf ihre entblößte Haut, das jedoch ablief, ohne ihr Schmerzen zu verursachen; sie ließ Wachskerzenendchen zwischen ihren Fingern sich verzehren, abschmelzen, und den Docht dann in ihr Fleisch brennen; bei dem Versiegeln von Briefen ließ sie absichtlich brennenden Siegellack auf ihre Hand fallen und dort erkalten. Der Friede den sie durch diese Selbstquaalen zu erringen hoffte, war ihr nicht beschieden; eben so wenig gewann sie ihn in einem Frauenkloster, in das sie zu Paris sich zurückzog, wohin sie zu reisen genöthigt war, um ein bösartiges Geschwür, die Folge der lange unterdrückten Blatterkrankheit, heilen zu lassen. Nach vollendeter ärztlicher Behandlung hatte sie die Stille jenes geistlichen Hauses zu einiger Selbsteinkehr und Erholung aufgesucht; allein es kam unerwartet eine Ahnung über sie, ihr Vater (dem die Mutter vor Jahren bereits vorangegangen war;) sey schwer erkrankt, und gestorben, wie denn Beides auch, das erste durch eine an sie gerichtete Botschaft, das andere nach ihrer beschleunigten,

gefahrvollen Rückkehr sich bewährte. Noch in demselben Monate (Juli 1672) folgte auch ihre Tochter dem Grossvater nach, so dass eine Reihe schwerer Schläge sie unmittelbar nach einander traf. Ihren an eingewurzelten gichtischen Übeln seit Jahren leidenden Gemahl begleitete sie noch auf einer Reise nach Orleans zu der Vermählung ihres Bruders, wo sie mit Kummer erfahren musste, dass dessen Herz immer mehr und mehr sich von ihr abwende, während ihr Gatte, durch Krankheit gereizt, ihre liebevollen Bemühungen um ihn verdriesslich ablehnte. Sein Siechthum nahm täglich zu und wuchs bei der höchst beschwerlichen Rückreise, nach der er bettlägerig wurde und nicht wieder genas. Sie widmete sich beharrlich seiner Pflege, so hartnäckig auch seine Mutter und das mit ihr einverstandene Gesinde sie davon auszuschliessen trachtete, so widerwillig der von seiner Umgebung aufgeredete Kranke ihre Dienste zurückstiess. Allein vor seinem Ende erfuhr sie noch den Trost, sein Herz umgewendet zu sehen. Als sie in seinen letzten Tagen an seinem Lager niederkniete und in aufrichtiger Demuth ihn bat: er möge ihr Alles vergeben, womit sie während ihres Zusammenlebens sich gegen ihn vergangen habe, entgegnete er mit Innigkeit: Ich habe Euch nichts zu verzeihen, ich war Euer nicht werth. So, mit einem versöhnenden Bekenntnisse, endigte eine Ehe, die ihr eine Quelle harter Prüfungen und schwerer Heimsuchungen gewesen war.

Den geistigen Zustand, den sie damals erlebte, stellt sie selber nicht in unmittelbaren Zusammenhang mit den vielen Leiden, welche die letztvergangene Zeit über sie gebracht hatte; ja ihre Berichte, die mehr mit ihren innern Erfahrungen, dem Walten Gottes in ihrer Seele, sich beschäftigen, als sie ihre äusseren Erlebnisse in genauer Folge darstellen, lassen uns in Zweifel darüber, ob die Gemüthsverdunklung, die wir bald mit

ihren eigenen Worten geschildert hören werden, erst nach dem Tode ihres Gatten entstanden sey, oder ob sie früher bereits in ihr begonnen habe. Eine gelegentliche Äusserung (Cap. XXVII Th. I) führt darauf, dieses letzte zu vermuthen, wie wir denn meist nur durch solche nebenher entschlüpfte Bemerkungen in den Stand gesetzt werden, die Zeitfolge des mit und in ihr Vorgegangenen herzustellen. Sie erzählt nämlich, daß während jenes quaalvollen Zustandes sie einen frommen, angesehenen Mann um Trost angesprochen und dann ihre Bitte wieder zurückgenommen habe, weil eine innere Stimme ihr vorgehalten habe, sie dürfe das Joch, mit dem der Herr sie belaste, nicht eigenmächtig abschütteln; dabei äussert sie, ihr Gatte sey noch am Leben gewesen. Wenn sie auch damals noch nicht den letzten Schlag erfahren hatte, wird immer doch eine so tiefe und herbe Gemüthsverstimmung nicht befremden können an einer zarten, von körperlichen Leiden erschöpften, durch innere und äussere Kämpfe überreizten Frau bei einer Reihe hart nacheinander erfahrener Verluste. „Damals (sagt sie) verfiel ich in den Zustand einer sehr großen und langen Entbehrung, einer Entkräftung und gänzlichen Verlassenheit, der fast sieben Jahre auf mir lastete. Dieses Herz, zuvor mit seinem Gotte allein beschäftigt, fiel nun gänzlich seinem Geschöpfe anheim; es schien verworfen von dem Throne seines Herrn, um gleich Nebucadnezar sieben Jahre lang unter den Thieren zu leben. Ich gehörte nun ganz dem Natürlichen, doch waren meine Treulosigkeiten der Art, daß sie Güte und Tugend geschienen hätten jedem Andern als meinem Gotte, der die Tugend nicht richtet nach dem Namen den man ihr giebt, sondern nach der Reinheit und Rechtschaffenheit des Herzens das sie übt. Ein jeder Tag entfremdete mich mehr meinem Schöpfer und steigerte meine Neigung zu den Geschöpfen. Keine Bußübung, Gebet, Wallfahrt, Gelübde, half dagegen, alles

vermehrte nur das Übel. Ich fühlte eine unglaubliche Trostlosigkeit, wohl darf ich sagen, Thränen waren meine Speise, Schmerzen meine Nahrung. Hatte deine Liebe, mein Gott, meinem Herzen zuvor einen so tiefen Frieden gewährt, daß er unwandelbar schien, so erregte die Neigung zu dem Geschöpfe einen Unfrieden, eine Verwirrung in mir von solcher Stärke, daß ich ihrer Gewalt nicht zu widerstehen vermochte. Der Wunsch dir zu gefallen, mein Gott, die Furcht dir zu mißfallen, hatten bis dahin mit gleicher Kraft in mir mit einander gerungen; der Zug zu dir hin, meine höchste Glückseligkeit, von dem Mittelpunkte meines gesammten Innern aus, hatte dem Zuge meines ganzen Wesens nach dem Geschöpfe hin widerstanden. Nun aber war dieser letzte höchst fühlbar, der andere schien spurlos verschwunden. War ich allein, so vergoß ich Ströme von Thränen und sprach mit gleicher Jammerhaftigkeit wie Dürre des Herzens: ist es möglich, mein Gott, daß ich so viele Gnaden von dir empfangen habe, nur um sie wieder einzubüssen? daß ich mit so großer Inbrunst dich geliebt habe, um dich ewig zu hassen? daß deine Wohlthaten die Veranlassung meines Undanks werden sollten? daß ich deine Treue mit meiner Untreue vergölte? Ist mein Herz darum nur so lange allein von dir erfüllt gewesen, um nun so ganz leer von dir zu seyn? War es darum nur alles Erschaffenen so durchaus entleert, um jetzt so mächtiger davon eingenommen zu seyn? — Dann konnte ich aber doch an den Unterhaltungen mich nicht erfreuen, die ich fast wider meinen Willen aufsuchte. Ich hatte einen Henker in meinem Innern der mich unaufhörlich peinigte, eine Quaal in meinem Herzen, die ich denen nur verständlich machen könnte welche sie selber erfahren haben. Ich verlor alles Gebet, die Zeit über die ich pflichtmäßig dazu nahm, beschäftigte mich doch nur das Geschöpf, von Gott war ich gänz-

lich leer. Sie diente allein dazu, meinen Verlust und mein Mißgeschick mich lebhafter empfinden zu lassen, denn von diesem Bewußtseyn zerstreute mich dann nichts Anderes. Mich zu kasteien wär ich ausser Stande, mein Gelüsten zu tausend Dingen erwachte, wenn ich aber ihrer genoß, fand ich keinen Geschmack daran, es blieb mir nur das Mißvergnügen mit meiner Untreue, ohne die Genugthuung die ich mir von solchem Genusse versprochen hatte. Ich weiß nicht auszudrücken was ich damals litt, noch die Treulosigkeiten namhaft zu machen die ich während jener Zeit beging. Ich glaubte verloren zu seyn; Äusseres wie Inneres waren mir auf gleiche Weise entzogen. Mein geistlicher Führer (Herr Bertot) gewährte mir keine Hülfe; Gott ließ es zu, daß er meine Briefe mißverstand, daß während meiner größesten Noth er sich von mir abwendete. — Die Armen besuchte ich nicht länger. Entweder vergaß ich es völlig, oder fand vor andern Dingen keine Zeit dazu, oder empfand einen Widerwillen dagegen, der bis zu entschiedenem Ekel sich steigerte. Mir Gewalt anzuthun, mein Widerstreben zu brechen, fand ich mich die meiste Zeit unfähig; überwand ich mich hinzugehen, so drängte es mich im Augenblicke wieder fort, mit ihnen zu reden fiel mir unmöglich, zwang ich mich dazu, so brachte ich nur unverständiges Geschwätz vor. Eben so konnte ich keinen Augenblick in der Kirche dauern. Gereichte es mir früher zur Quaal, daß mir die Zeit zum Beten gebrach, so peinigte es mich nunmehr, daß ich die Zeit hatte, und mich dort aufhalten mußte. Ich faßte, ich verstand nichts; die Messe ging vorüber, ohne daß ich Acht darauf zu geben vermochte. Oft hörte ich deren mehrere nacheinander, um das bei der frühern Versäumte durch die spätere nachzuholen, allein es wurde stets schlimmer. Zu Bußübungen hatte ich keinen Muth, wollte ich sie versuchen, so entfiel Alles meinen Händen; auch hatte Herr

Bertot sie mir ausdrücklich untersagt mit der Äusserung, ich sey ihrer nicht würdig."

Dieser Zustand der Trostlosigkeit und Gottverlassenheit wich erst im Jahre 1680 von ihr. Das Werkzeug sie davon zu befreien wurde der Barnabiter Mönch Pater la Combe, der, etwa 8 oder 9 Monate nach ihrem Genesen von der Blatternkrankheit ihr einen Brief ihres Halbbruders, des demselben Orden angehörenden Paters la Mothe gebracht und mit dem damals zuerst ein näheres Verhältniß sich angeknüpft hatte, weil ihr Gatte an dessen Geiste und seiner Unterhaltung Gefallen fand. La Combe glaubte in ihrem Antlitze eine Sammlung, eine Gegenwart Gottes zu erblicken, die ihm ausserordentlich schien, er meinte, niemals eine Frau gleich ihr gesehen zu haben; die Erfahrung von dem inneren Gebete des Herzens, in welchem sie den Frieden gefunden hatte, wurde der Gegenstand ihrer Unterhaltung, gewann ihr seinen innigen Antheil. Nach Jahren, während der Höhe jenes trostlosen Zustandes, wurde sie durch die Bitte eines Dieners in ihrem Hause, der in den Orden der Barnabiten treten wollte, veranlaßt, sich an dessen damaligen Superior, eben den Pater la Combe zu wenden. Sie entlud sich bei dieser Gelegenheit ihrer Last gegen ihn, schilderte ihm ihre Gemüthsverfassung als eine verzweifelte, als einen Fall aus der Gnade Gottes, dessen Liebesgaben sie mit dem schwärzesten Undanke vergolten habe. Wie von übernatürlichem Lichte erleuchtet, anwortete er ihr, sie irre, ihr Zustand sey der einer Begnadigten; ein Trost den sie damals noch nicht vollkommen sich anzueignen wußte, von dem jedoch ihr Herz nicht unberührt blieb. Endlich, etwa eine Woche vor dem Tage der Maria Magdalena des Jahres 1680 wurde ihr in das Herz gegeben den Pater la Combe zu bitten, er möge an diesem Tage eine Messe für sie lesen. Hatte sie zuvor schon — ihrer eigenen Äus-

serung zufolge — sich empfunden gleich einer vom Tode Erweckten, doch noch nicht aus den Leichentüchern Gelösten, so durchdrang sie ein neues Leben mit dem Augenblicke, wo ihre Bitte in Erfüllung ging. Sie fühlte sich um so erhabener über die Natur, je schwerer sie durch deren Last bedrückt gewesen; was sie für immer verloren zu haben meinte, wurde in gleicher Reinheit als Glanz ihr zurückerstattet, einfach und doch unermeßlich über allen Ausdruck; der Gottesfriede kam über sie, nach ihrem eigenen Ausdrucke, nicht der Friede Gottes wie sie ihn zuvor besessen, als ein Geschenk des Höchsten; sondern der Friede der in ihm selber wohnt, der nur in ihm gefunden wird.

Von hier ab begann für sie ein neuer Lebensabschnitt. Immer tiefer wurde sie von der Überzeugung durchdrungen, sie sey berufen die ihr zu Theil gewordene Gnade auch Anderen entgegenzubringen; Gott sende sie in die Welt, Zeugniß von ihm zu geben, die Bahn welche sie gewandelt auch für Andere zu ebnen, die Bahn des inneren Gebetes, den einzig richtigen Pfad zu voller Einigung mit ihm. Im Anbeginn gab sie diesem an sie ergehenden Rufe die weiteste Deutung; ihre Wirksamkeit, meinte sie, beschränke sich nicht auf das Gebiet ihrer Kirche, sie sey auch bestimmt die von ihr Abgefallenen in deren Arme zurückzuführen. Ein dunkler Drang hatte sie zuvor schon nach Genf hingewiesen, als dem künftigen Schauplatze ihres Wirkens; Vieles vereinigte sich, den Weg dahin als den von Gott vorgeschriebenen ihr zu bezeichnen. In eigenen Angelegenheiten hatte sie nach Paris zu reisen. Als sie dort bei einem ihr unbekannten Geistlichen das erstemahl beichtete, erklärte dieser gegen sie, er fühle sich im Geiste gedrungen sie zu ermahnen, daß sie Gottes ihr eröffnetem Willen nachkomme. Sie entgegnete ihm: sie sey eine Wittwe mit unerwachsnen Kindern, was

könne Gott anders von ihr verlangen, als daß sie dieselben erziehe? er aber erwiderte: selbst ihre Kinder habe sie zu verlassen um Gottes Willen zu thun. Der Pater la Combe schrieb ihr, Gott habe große Absichten mit ihr; sie deutete alles dieses auf Genf, sie wähnte sich berufen diese von der katholischen Kirche abgefallene Stadt derselben wieder zu gewinnen. Sie wollte dort eine Anstalt gründen für Solche die sich wahrhaft zu Gott bekehren und ihm ohne Rückhalt hingeben wollten; in dieser Stiftung glaubte sie das abgelegte Gelübde unbedingten Gehorsams gegen das göttliche Gebot zu lösen, ihre Bestimmung zu erfüllen. Ein frommer Dominikaner bestärkte sie in dieser Ansicht, die übereinstimmenden, freiwilligen Äusserungen mehrer von ihr fern wohnender, einander gegenseitig unbekannter Personen riethen ein Gleiches, der von ihr um Rath angegangene (Titular-) Bischof von Genf zu Gex erklärte sich billigend; sie möge sich, meinte er, einem Vereine Neubekehrter anschließen, die im Geleite ihrer Oberin nach Gex sich begeben und dort ein geistliches Haus gründen wollten. Dasselbe meinte diese Oberin, der Pater la Combe, Herr Bertot, ihr geistlicher Führer, ein bekräftigender Traum kam hinzu. Von Gex gedachte sie nach dem benachbarten Genf zu gehen, dort zunächst in der Stille mit Pflege der Kranken, mit Bereitung mehrer ihr bekannter, sicherer Heilmittel gegen dort häufiger vorkommende Übel sich zu beschäftigen, dadurch Zutrauen zu erlangen, die Herzen zu gewinnen, einen festen Boden für den Kern ihrer Wirksamkeit zu gründen. Begeistert ruft sie aus: „Ja Genf, deine Mauern werden die Wahrheit wieder aufblühen sehen die der Irrthum aus ihnen verbannt hat, auf das Glücklichste werden für dich jene schönen Worte sich bewähren die an deinem Stadthause geschrieben stehen: nach der Finsterniß das Licht; meinst du sie jetzt auch in umgekehrtem Sinne, so ist es dennoch gewiß, daß

du dereinst von dem Lichte der Wahrheit erleuchtet seyn wirst, und dein schöner St. Peters Dom der Gunst theilhaft werden wird, unsere hehren Geheimnisse in seinem Schooße zu hegen!"

Dieser innere Zug nach Genf hin sollte sich indeß nicht bewähren; sie scheint diese Stadt überhaupt nur einmahl, auf der Durchreise von Anneci nach Ger, betreten zu haben, wohin sie mit ihrer Tochter, die sie von ihren Kindern allein mit sich genommen hatte, am Tage nach dem der Magdalena (22. Juli) 1681 gelangte. Der Mangel aller Einrichtung für ihre Aufnahme die ihr der Bischof von Genf doch verheißen hatte, der Gesundheitszustand ihrer Tochter die sich an die ihr fremde Kost unterwegs nicht gewöhnen konnte und deshalb hinsiechte, eigene große Ermattung und Hinfälligkeit — alles dieses preßte ihr Thränen aus, rief ihr Zweifel hervor, versetzte sie in die trübste Stimmung. Sie wollte ihre Tochter zu den Ursulinerinnen in Tonon (am Genfersee) in die Kost geben; darüber und wegen ihres eigenen ferneren Aufenthaltes ging sie am Morgen nach ihrer Ankunft brieflich mit dem Pater la Combe zu Rathe. Dieser folgte unmittelbar einer Aufforderung des Bischofs von Genf, sie zu besuchen und zu trösten. „Als ich ihn sahe (schreibt sie) war ich erstaunt eine innere Gnadenwirkung zu empfinden, eine innere wahrhafte Mittheilung, wie ich sie bisher von Niemand erfahren hatte. Ein Ausfluß göttlicher Gnade theilte sich mir mit durch ihn aus innerster Seele und kehrte zurück zu ihm, so daß er eine gleiche Wirkung erfuhr, einer reinen, lauteren, von jedem irdischen Gefühle freien, zwischen uns hin und her wogenden Gnade, die sodann in die göttliche, unsichtbare Einheit sich verlor. Menschliches, Natürliches war nicht dabei, Alles lauterer Geist; und diese heilige, lautere Einigung, die seitdem unverrückt bestanden, ja, sich vermehrt hat, immer inniger zur Einheit fortgeschritten ist, hat keinen Augenblick die

Seele ausserhalb Gottes festgehalten oder beschäftigt, sie stets aller Bande ledig gelassen; eine Einigung, welche Gott allein wirkt, die nur unter Seelen bestehen kann die ihm angehören, frei von aller Schwachheit, aller irdischen Neigung; eine Einigung die, weit entfernt Mitleiden zu wirken mit dem Leidenden, vielmehr Freude darüber erweckt; so daß, jemehr der eine und andere durch Kreuz, Zerwürfniß, Trennung schwer heimgesucht wird, man so größere Zufriedenheit darüber empfindet; eine Einigung die zu ihrem Bestehen der leiblichen Gegenwart nicht bedarf, die weder durch diese, noch durch Abwesenheit irgend berührt wird; eine Einigung wie ich sie niemals erfahren hatte, deren tiefer Frieden aber mir Gewähr leistete für ihren göttlichen Ursprung, da sie, fern davon die Seele von Gott abzukehren, sie nur tiefer in ihn versenkte. Das Bewußtseyn um sie verscheuchte all' meine Pein, gewährte mir tiefe Beruhigung." Die geheimnißvollen Eröffnungen die der P. la Combe für sie durch unmittelbare göttliche Mittheilungen empfing, gewährten ihr jedoch über die Stelle ihres Wirkens keine genugsame Sicherheit. Gott habe Großes vor mit ihr, er bestimme sie zu dem Grundsteine eines mächtigen Gebäudes, wurde ihr verkündet, das Übrige habe sie seinem Willen anheimzugeben. Zunächst brachte sie mit Zustimmung des Pater la Combe ihre Tochter nach Tonon zu den Ursulinerinnen, ohne jedoch der Besorgnisse und Zweifel über deren Zukunft ledig zu werden. Über dem dort gewöhnlichen verderbten Französisch, dem Mangel an feiner Bildung (meint sie) werde ihre Tochter der Vorzüge ihrer bisherigen Erziehung, der Aussichten auf deren Vervollkommnung verlustig gehen. Die auch dort gewöhnliche, der Kleinen nicht zusagende Kost die sie deshalb unberührt ließ, und nur mit wenigen Löffeln schlechter Fleischbrühe sich nährte, ließ sie für deren Gesundheit, ja ihr Leben

fürchten. Die Überzeugung, nach Gottes Willen mit ihr verfahren zu seyn, konnte der erheblichen Zweifel an dem Erfolge ihres Schrittes nicht Herr werden, die Bangigkeit nicht zerstreuen vor dem Schmerze der Großmutter, wenn sie den Tod ihrer Enkelin erführe, noch vor den Vorwürfen ihrer Familie. Wäre sie in Frankreich erzogen worden, sagte sie sich, so hätte sie bei ihren glücklichen Naturgaben etwas Ausserordentliches werden können; jetzt werde sie unfähig werden zu Allem, auf keine angemessene Verbindung mehr Anspruch machen können, und sey es nicht eine Sünde sie elend hinsiechen zu lassen? Ihre Tochter dem Willen Gottes als Opfer zu bringen, wurde ihr unglaublich schwer; sie tröstete sich damit, daß durch diesen Kampf Gott sie reinigen wolle von ihrer zu menschlichen Anhänglichkeit an deren Naturgaben. Auch geschahe es, daß bald nach ihrer Wiederabreise von Tonon die Ursulinerinnen für eine dem zarten Körper ihrer Tochter angemessenere Nahrung sorgten, wodurch diese ihre Gesundheit wiedergewann.

Ihre äusseren Lebensereignisse, seit sie Frankreich verlassen hatte, bis zu ihrer Rückkehr dahin, lassen in wenige Zeilen sich zusammenfassen, ja, es ist nothwendig, daß es geschehe, damit durch die mannichfachen, verworrenen Einzelheiten, die ihre Gedenkblätter darüber aufbewahrt haben, und die doch häufig nur Personen betreffen die lediglich in äusseren, vorübergehenden Beziehungen zu ihr standen, das Gesammtbild ihres Wirkens nicht getrübt werde, das diese Blätter in möglichster Reinheit wiedergeben möchten, und das wesentlich auf der innern Entwicklung ihres Geistes beruht. Diese lehnte sich mehr an das unruhige Wanderleben im Allgemeinen, das nunmehr für sie begann, als an ihr Verweilen an dem einen oder dem andern Orte, es darf also genügen, den Kreis zu bezeichnen, innerhalb dessen ihre Pilgerschaft sich bewegte. Zunächst blieb sie

eine Zeit lang zu Gex auf französischem Boden bei den in engerer Gemeinschaft zusammenlebenden neubekehrten Katholikinnen. Wenig zufrieden mit diesen, zumahl sie die Verwendung ihrer vorbehaltenen Einkünfte zu Gunsten jener Gemeinschaft dringend von ihr heischten, vertauschte sie diesen Aufenthalt mit dem zu Tonon auf savoyischem Gebiete, wohin sie ihre Tochter als Kostgängerin zu den Ursulinerinnen gegeben hatte. Die in ihr erwachte Hoffnung, die Schwester eines vormaligen Protestanten, der, zum Katholicismus bekehrt, in der Nähe als Einsiedler sich aufhielt, gleich ihm zur Rückkehr in den Schooß der alten Kirche zu vermögen, trieb sie nach deren Aufenthaltsort Lausanne, wo man ihr kundgewordenes Vorhaben mit Unwillen und Verdacht ansahe, so daß sie die Stadt zu verlassen genöthigt war. Nun zog sie sich in Verborgenheit zurück, in ein abgelegenes, einsames, ärmliches Haus am Genfersee, doch auch hier konnte sie aus Besorgniß vor Verfolgung nicht lange verweilen. Schon früher war sie von ihren Verwandten aufgefordert worden, ihr Vermögen ihren Kindern und deren Vormundschaft abzutreten, unter Vorbehalt einer angemessenen jährlichen Summe für eigenen Unterhalt, auch ihrem mütterlichen Erbrechte an deren Antheilen zu Gunsten der Seitenverwandten zu entsagen. Sie hatte diesem Anmuthen nachgegeben, theils um die Besorgniß zu zerstreuen, sie möge gelegentlich für vermeintlich höhere Zwecke die künftigen Erbtheile ihrer Kinder schmälern, theils um die Ihrigen mit ihrer Entfernung aus dem Vaterlande und ihrem Pilgerleben zu versöhnen, was ihr jedoch nicht gelungen zu seyn scheint, eben so wenig als die getroffene Übereinkunft sie vor zeitweiligem Mangel sicher gestellt hat. Eine Freundin und Verehrerin, die Marquise de Prunay, lud sie ein, ihren Aufenthalt in ihrem Wohnorte Turin, bei ihr zu nehmen; deren Entfernung von dort verhinderte jedoch die Aus-

führung dieses Vorhabens. Endlich erklärte ihr der Pater la Combe, der Geist deute ihr nach Paris zurück, wo sie ihre Bestimmung erfüllen werde. Sie gehorchte und nahm den Weg über Grenoble; dahin gelangt, empfing sie unerwartet eine neue, der ersten widersprechende Eröffnung la Combe's, dort habe sie zu verweilen, dort wolle der Herr sich durch sie verherrlichen. Sie fügte sich sogleich, empfing daselbst Besuche von Personen aller Stände, übte großen Einfluß auf Layen, Welt- und Ordensgeistliche, ihr gelangen Heilungen geistiger und leiblicher Übel auf wunderbare Weise, und so glaubte sie denn endlich eine bleibende Stätte ihrer Wirksamkeit gefunden zu haben, die sie hier zum erstenmahle auch als Schriftstellerin übte. Eine früher entstandene Abhandlung über das kürzeste Mittel zum inneren Gebete zu gelangen (Moyen court) wurde hier durch Vermittlung eines Parlamentsraths, und mit Erlaubniß der geistlichen Behörde im Jahre 1683 gedruckt; ihr folgte eine spätere: les torrens, über den inneren Weg, nach dem Gleichnisse der Flüsse und Ströme, wovon sie den Namen führt; endlich Auslegungen der h. Schrift, über deren wunderbare Entstehung später zu berichten seyn wird. Ihr gesammtes Beginnen, das Ausserordentliche, eben so Einnehmende als Geheimnißvolle ihrer Erscheinung, das Befremdende mancher Äusserungen erregte Aufmerksamkeit, und erweckte ihr neben Freunden auch heftige Gegner, deren vornehmste sie selbst in den Gliedern ihrer eigenen Familie zu erblicken meinte. Der Bischof von Grenoble, sonst ihr günstig gesinnt, fand sich durch seinen Beichtvater veranlaßt ihr für einige Zeit die Entfernung aus seinem Sprengel zu empfehlen, um die wachsende Mißstimmung gegen sie zu beschwichtigen. Sie folgte seinem Rathe und zog sich zurück nach Marseille, allein auch dorthin war ein verdächtigender Ruf ihr vorangegangen, und ihres Bleibens durfte daselbst nicht seyn.

Ihr war nun die Wahl noch übrig, entweder zu ihrer indeß zurückgekehrten Freundin, der Marquise de Prunay zu gehen oder einer Einladung des Bischofs von Vercelli in seinen Sprengel zu folgen. Sie zog das Erste vor, wurde jedoch durch Umstände zu dem Andern genöthigt. Denn in Nizza fand sie keine andere Reisegelegenheit als zu Schiffe nach Genua; dort wurde sie als Französin — bei den damals zwischen Ludwig dem 14ten und dem Dogen dieses Freistaats obwaltenden Streitigkeiten — sehr übel empfangen, und konnte nur nach Vercelli gegen schwere Kosten ein Fuhrwerk auftreiben, um eine Reise anzutreten, welche durch Gefahr vor Räubern, schlechte Behandlung des Fuhrmanns, Schwierigkeit der Aufnahme in den Gasthäusern, neben körperlichen Leiden, zu den beschwerlichsten und ermüdendsten für sie gehörte. Am Abende des Charfreitags erreichte sie ihr Ziel, fand abermahls eine üble Aufnahme im Gasthofe und einen verdrießlichen Empfang bei dem in Vercelli verweilenden Pater la Combe, der befürchtete, daß das Gerücht, sie sey ihm nachgereis't, sich verbreiten und seiner dortigen Wirksamkeit Eintrag thun möge. Auch der Bischof, durch ungünstige Einflüsterungen im Voraus gegen sie eingenommen, fand durch ihre Ankunft sich nicht angenehm überrascht, doch empfing er sie höflich, und ihre Persönlichkeit söhnte ihn bald mit ihr aus, so daß er ihr seine Gunst schenkte, und sie zu Vercelli festzuhalten wünschte, um dort eine geistliche Gemeinschaft (communauté) zu gründen. Mit Grund hatte der Pater la Combe die Besorgniß gehegt, daß ihre Anwesenheit zu Vercelli in seiner unmittelbaren Nähe die früheren Verdächtigungen ihres beiderseitigen Verhältnisses wieder aufwecken werde; die Verwandten des Bischofs selbst, eifersüchtig auf die ihr von diesem erwiesene Auszeichnung begünstigten dergleichen Afterreden, wenn auch ohne Einfluß auf dessen Geneigtheit gegen sie; der Rector der

Jesuiten nahm selbst Veranlassung während der Abwesenheit la Combe's sie einer Prüfung ihrer Glaubensgrundsätze zu unterwerfen, welche sie mit bestem Erfolge bestand. Das Vorhaben des Bischofs, durch sie eine geistliche Gemeinschaft in Vercelli zu gründen, mißlang; weniger wegen der gegen sie obwaltenden Mißstimmung, als weil bei ihren fortdauernd krankhaften Zuständen die dortigen Ärzte die Luft daselbst als gefährlich, ja selbst tödlich für sie erklärten. So wurde sie auch von hier wiederum fortgetrieben. Sie trat ihre Abreise an in Begleitung des Paters la Combe, durch eine besondere Fügung, ohne Veranlassung einer- oder andererseits. Denn der Pater la Mothe zu Paris, ihr naher Verwandter, hatte diesen dahin als Prediger verlangt wegen seiner ausgezeichneten Erfolge zu Vercelli, und der Pater Vicar des Barnabitenordens war dadurch bewogen worden, ihn ihr als Geleitsmann für ihre Reise mitzugeben. Bei der Marquise de Prunay, die sie auf ihrem, jetzt nach Paris gerichteten Wege besuchte, fand sie die herzlichste Aufnahme; zu Chambery traf sie mit dem Pater la Mothe zusammen, vor dem man sie warnte, als dem hartnäckigsten Verfolger ihrer selbst sowohl als la Combe's, obgleich er gegen Beide mit geschmeidiger Freundlichkeit sich erwies. Sie erkrankte in Grenoble und fand ihren Weg dadurch gehemmt: ein dortiger Ordensgeistlicher wendete Vipern als Heilmittel gegen ihr Übel mit Erfolg an (des vipères en toutes sausses). Vergebens versuchten Freunde und Anhänger sie daselbst zurückzuhalten; sie gehorchte dem inneren Rufe der sie nach Paris trieb, obwohl überzeugt, dort das schwerste Kreuz erleiden zu müssen.

Oft hatte sie, wie wir sahen, die Art ihrer Bestimmung, wie den Ort derselben verfehlt; durch den Erfolg war es klar geworden, ohnerachtet eine innere Stimme sie auf die eine, wie

den andern ausdrücklich hingewiesen hatte, und diese Weisungen durch die Aussprüche des ihr geistig so nahe verbündeten Paters la Combe bestätigt worden waren. Man sollte glauben, dieses wiederholte Verfehlen habe gegen den göttlichen Ursprung solcher Mahnungen dauernde Zweifel in ihr aufrufen, einen fortwährenden Zwiespalt in ihrem Innern erregen müssen. Dennoch geschahe dieses nicht: die Zweifel die bei ihrer Ankunft in Gex und später in Tonon wegen der Zukunft ihrer Tochter sich erhoben, und ihr rückwärts deuteten, blieben nur vorübergehende. Sie verharrte fest im Gehorsam gegen dasjenige was ihr als göttliche Stimme erschien, und strafte eine jede dagegen sich auflehnende verständige Erwägung als Untreue. Auf das kräftigste durchdrungen von der unleugbar richtigen Überzeugung, daß Eigenwille und Selbstsucht die Wurzel alles Übels, aller Sünde seyen, war sie von je an mit höchstem Ernste bestrebt, beide in sich zu vernichten. Dahin hatte auch ihre frühere Selbstquälerei, die freiwillige Auferlegung des körperlich Schmerzhaftesten, ihrer Natur Widerstrebendsten wirken sollen; sie glaubte dadurch die ihr zu Theil gewordene unschätzbare Gabe des inneren Gebetes vor aller Befleckung beider sichern zu können, ohne zu bedenken, wie schon ohnedies ihre damaligen Lebensverhältnisse ihr vielfache Veranlassung darboten, durch innere Kämpfe sich zu läutern, und jene Feinde ihres besseren Selbst zu überwältigen. In jugendlich feuriger, krankhaft überspannter Sehnsucht nach dem Martyrium erschöpfte und verwüstete sie die Kräfte ihres Körpers, den sie als Werkzeug des Geistes gesund und jedem Kampfe gewachsen hätte erhalten sollen, so heilsam auch an sich die Übung seyn mochte, Gelüste und Widerwillen ihrer Natur zu bändigen. Eine Folge jener Entkräftung und Erschöpfung, so wie deren Zusammentreffens mit vielen herben, einander schnell folgenden, sie innerlichst ergreifenden

Verlusten war ohne Zweifel jener mehrjährige, von ihr schmerzlich beklagte Zustand der Geistesdürre und Gottverlassenheit. Zu diesen seinen Ursachen gesellte sich aber auch der Drang der mit gewaltsamer Übertreibung unterdrückten Natur nach Ruhe und Behagen, die willkührlich zurückgewiesene verständige Erwägung weltlicher Rücksichten und Verhältnisse, der Zwiespalt zwischen diesen und völliger Hingebung in den göttlichen Willen, den der einer so gewaltigen Last unterliegende, eines kräftigen Werkzeuges ermangelnde Geist spät erst zu schlichten vermöchte. Dieser schweren Heimsuchung endlich erledigt, durch einen innern Ruf, wie durch das Übereinstimmen vieler von außen her an sie ergehender Mahnungen zu der Überzeugung gelangt, es sey ihr eigenster Beruf, durch das Verkünden der ihr zu Theil gewordenen göttlichen Geheimnisse auf Anderer Seelenheil zu wirken; in dem Bewußtseyn, selbst da dem Selbstwillen unterlegen zu seyn, wo sie ihn völlig habe brechen wollen, trat nun ihre früheste Überzeugung in veränderter Gestalt zwar, doch mit erhöhter Kraft wieder hervor: das Schmerzhafte und Widerstrebende sich zwar nicht selbwillig aufzuerlegen, allein in strengem unbedingtem Gehorsam gegen göttliches Gebot es willig und augenblicklich zu übernehmen, ohne irgend einem Zweifel Raum zu geben. In diesem Sinne glaubte sie selbst in jenem Hin- und Hergeworfenwerden eine besondere göttliche Begnadigung, einen Vorzug zu erkennen. „Es scheint mir (sagt sie) mein Gott, daß du mit deinen besten Freunden verfährst, wie das Meer mit seinen Wellen. Bald schleudert es sie mit Gewaltsamkeit gegen Felsen, an denen sie zerschellen, bald gegen den Sand und seinen Schlamm, worin sie versiegen müssen; dann wiederum nimmt es eine solche Woge zurück in seinen Schooß, mit um so größerer Kraft, als es zuvor mit Heftigkeit sie von sich geschleudert hatte. Die göttliche Liebe gefällt sich unendlich

darin, diejenigen die durch sie mit dem höchsten Wesen Eins geworden sind, zu steten Opfern seiner Gerechtigkeit zu machen; sie scheinen nur Brandopfer zu seyn, bestimmt, auf dem Altar der göttlichen Gerechtigkeit von den Flammen verzehrt zu werden. Ach, wie wenig dergleichen Seelen giebt es! Fast alle sind sie Seelen der Gnade, und das ist gar Viel; aber wie selten, wie groß ist es, der göttlichen Gerechtigkeit anzugehören, die sich an uns ersättigt! Die Gnade gewährt, sie theilt aus zu Gunsten des Geschöpfs, allein die Gerechtigkeit verschlingt Alles und nimmt es dahin, sie will Alles nur um ihrer selbst willen, ohne ihres Opfers dabei zu gedenken, das sie deshalb auch nicht schont. Allein sie begehrt auch freiwillige Opfer, die in dem was sie leiden, keinen andern Zweck haben als nur sie, die Gerechtigkeit Gottes." Auf das schärfste drückt sie an einem anderen Orte die Verwerfung alles Selbstwillens aus, die strenge Forderung unbedingten Gehorsams, indem sie ausruft: „lieber mit den Teufeln umgehen im Gehorsam, als mit den Engeln aus Selbstwahl!" Doch ist ihr nicht jedes Verlangen, jedes Begehren ein selbstwilliges, verwerfliches. Mehr oder minder sey es in jedem Menschen, den Augenblick gänzlichen Versenkens in Gott ausgenommen. In großen Seelen äussere es sich kaum merklich, bei andern breche es hervor mit Gewalt. Die Einen verschmachteten auf der Erde vor brennendem Verlangen, Gott zu schauen; Andere dürsteten nach dem Leiden, verzehrten sich in glühender Sehnsucht nach dem Märtyrerthum, noch Andere um des Heiles des Nächsten willen; das sey an sich lobenswerth und trefflich, aber das Versenken in den göttlichen Willen, wenn auch alles Begehren aufgebend, sey beseeligender, und verherrliche Gott um Vieles mehr. Wer nach Gottes Willen leide, begehre immerfort was ihm zu Theil geworden, Verlangen und Erfüllung gingen mit einander. „Die

Heiligen im Himmel begehren Gottes immerfort, dessen sie ewiglich genießen, doch nicht in eigensüchtigem, selbstwilligem Sinne. In dem Verlangen entsteht das gegenwärtige Gut immer aufs Neue, ihr Begehren wirkt nicht Pein und Unruhe, es steigert den Genuß, die Wonne, es ist ein Flug, ein Schritt des Geistes. Das Verlangen der Engel ist ein Vorwärtsdringen in Gott, ein ewig fortschreitendes Genießen, ein Entdecken neuer, beseeligender, entzückender Schönheiten, ohne daß in Ewigkeit jemals diese immer neuen Schätze erschöpft werden könnten, die Schätze einer uralten, sich stets verjüngenden Vollkommenheit. Was sie zu Anbeginn erkannten, werden sie immer erkennen, und doch wird in jedem Augenblicke Neues hervorquellen sie zu beseeligen, in nimmer versiegende Genüsse sie zu vertiefen. So ist das Verlangen der Engel beschaffen." — Und an einer anderen Stelle: „Die h. Katharina von Genua versichert, es sey unmöglich, daß die Seelen im Reinigungsorte (purgatoire) ihre Befreiung wünschten, es würde ein Eigenwille seyn, eine Unvollkommenheit, deren diese Seelen nicht fähig seyn könnten; sie blieben in Gottes Willen versenkt, ohne auf sich selbst zurückzugehen. Gewiß meint die Heilige hier mit dem Begehren, dessen Vorhandenseyn sie nicht zugiebt, ein selbstwillig nur auf das Wohl der eigenen Seele gerichtetes; ein solches würde hinausstreben über Gottes Anordnung wegen ihrer Seelen, ihre Ruhe trüben, sie in einen Zustand des Zwiespalts versetzen, der bei ihnen als Begnadigten unmöglich ist. Allein der innere Zug nach ihrem Mittelpunkte ist ein so gewaltiger, daß, obgleich ein friedlicher, er sie vernichten müßte, wenn göttliche Kraft sie nicht aufrecht erhielte. Ein aus Eigenwillen stammendes Verlangen ist nicht in ihnen, allein das Sehnen nach Einigung mit ihrem Urquelle ist so mächtig, daß eben hierin ihre wahre (jedoch läuternde) Quaal besteht, weil ihre Unvollkommenheit sie an dieser

Einigung hindert. So groß ist die Neigung der Seelen nach ihrem Mittelpunkte, daß alle Gewaltanstrengungen des Unbelebten zu dem seinigen zu gelangen nur ein Schatten dagegen sind. Je erhabener dieser Mittelpunkt, desto größer seine Anziehungskraft; ist nun Gott das Allervollkommenste, wie unendlich ist deshalb die seinige, und je edler die Seele, um so mächtiger der Drang dahin, wo sie ihre wahre Befriedigung findet. Nach der unaussprechlichen Macht jener Anziehungskraft, nach dem dringenden ihr entgegenkommenden Zuge der Seelen, urtheile man nun von der Pein der Seelen im Reinigungsorte, die größer und geringer ist nach Maaßgabe der Hindernisse ihrer Einigung mit Gott. Und nun erst die Quaal der Verdammten in der Hölle, eine wie undenkbar herbere, da sie von der Verzweiflung begleitet ist jemals ihrem Mittelpunkte vereinigt werden zu können, dem Endziele ihres Erschaffenseyns! Denn ewig werden sie deshalb mit unendlicher Gewalt zu Gott hingezogen, und als der Einigung mit ihm unfähig, um so gewaltsamer ewig zurückgestoßen. Und doch ist nicht der Wille Gottes der Grund der ewigen Verwerfung des verstockten Sünders, sondern sein eigner, verderbter Selbstwille. Der bußlos sterbende Sünder ist deshalb ewig verdammt, weil die Wurzel der Sünde mit seinem Tode in ihm festgeworden ist, während der Bußfertige sie zuvor ausgerottet hat, und er nur von dem daraus hervorgegangenen, an ihm haftend gebliebenen Schmutze durch das Läuterungsfeuer gereinigt werden muß. Denn mit dem Tode wird der Seelenzustand ein beharrender, während er wandelbar bleibt, so lange das irdische Leben dauert; während dessen muß der Sauerteig ausgefegt werden der aus der Selbstsucht, der Wurzel des Übels hervorgeht, was nicht ohne Schmerzen geschehen kann." Woran nun, um dem verderblichen Selbstwillen sicher zu entgehen, jene göttliche Stimme zu er-

kennen sey, der man unbedingt Folge zu leisten habe, spricht sie an einem anderen Orte ihrer Gedenkblätter aus, und daran werden wir leicht dasjenige knüpfen können, was sie über die Art ihres Wirkens auf Andere an verschiedenen Stellen derselben mittheilt: „Äusserungen des göttlichen Willens (sagt sie) oder Offenbarungen der Zukunft ergehen entweder unmittelbar an das Innerste der Seele (le fond) und verbreiten sich von da aus auf die Sinne und die Seelenvermögen (les puissances), oder sie gelangen an die Sinne, die Seelenvermögen, und vereinigen sich dann in dem Mittelpunkte des Daseyns. Diese, die sogenannten Gesichte (visions) sind dem Irrthume unterworfen, nicht aber jene. Was man durch sie empfängt, durch sie weiß, erscheint nicht wie bei jenen als etwas Ausserordentliches. Man sagt und schreibt, was man zuvor nicht wußte, man überzeugt sich, daß es Dinge seyen, an die man bisher nicht gedacht habe. Man sieht sich im Besitze eines unerschöpflichen Schatzes in seinem Innern, und denkt nicht an dieses Besitzthum, man weiß um seine Reichthümer nicht, betrachtet sie nicht. Die Vergangenheit, der Augenblick, das Zukünftige verschmelzen in ewige Gegenwart. Die Weissagung ist nicht ein Voraussehen; man hat die feste Überzeugung von der Wahrheit des innerlich vernommenen Wortes, man weiß, daß es zutreffen werde, und geschieht es, so ist man deshalb so unbekümmert als habe ein Anderer davon geredet oder geschrieben. Man gleicht (nach dem Evangelio) einem Hausvater, der aus seinem Schatze Altes und Neues hervorträgt (Matthäi XIII. 52). So war der Heimgang ihres Vaters vor Jahren ihr zu innerer Gewißheit geworden; so empfand sie einst während einer von dem Pater la Combe ihr vergönnten Zurückgezogenheit innerhalb der geistlichen Gemeinschaft, in der sie in Grenoble weilte, einen Drang zu schreiben, dem sie vergebens zu widerstehen sich mühte. Was

sie Besonderes zu schreiben habe, wußte sie nicht, allein sie empfand eine innere Überfülle, deren sie entledigt zu seyn wünschte, es war ihr zu Muthe, sagt sie, gleich einer zu milchreichen Mutter. Sie erkrankte selbst über diesem Zustande, und als der Pater la Combe sie besuchte, eröffnete er ihr, daß einer inneren Bewegung zufolge er das Schreiben ihr zur Pflicht gemacht haben würde, wenn nicht ihr leidender Zustand ihn davon abgehalten hätte. Nun entgegnete sie: „es wird mir sicherlich besser werden, wenn Ihr das Schreiben mir anbefehlt. — Aber was wollet Ihr schreiben? — Ich weiß es nicht, ich denke nicht darüber nach, ohne Untreue könnte ich keine Wahl treffen. Nun befahl er es mir (fährt sie fort) ich ergriff die Feder, noch wußte ich nicht das erste Wort dessen, was ich schreiben werde. Ich begann, und es entströmte meinem Innern mit unglaublichem Ungestüm; Alles kam aus dem Grunde der Seele (le fond), nichts davon ging durch meinen Kopf. An diese Art zu schreiben war ich damals noch nicht gewöhnt, doch ging eine ganze Abhandlung über den inneren Weg aus meiner Feder hervor, die ich nach dem Gleichnisse der Ströme und Flüsse „les torrens" nannte (1683). Nichts las ich davon wieder nach, mit Ausnahme einer oder zweier Zeilen am Schlusse, wegen eines abgebrochenen Wortes, auch glaubte ich damit schon eine Untreue (eine Selbwilligkeit) zu begehen. Mit dem Fortschreiten der Schrift wurde mir wohler, ich fühlte mich erleichtert." Eine ähnliche Erfahrung machte sie im folgenden Jahre (1684). „Du, mein Gott (sagt sie) gabst mir den Drang die heil. Schrift zu lesen. Seit geraumer Zeit las ich nicht mehr, ich fand in mir keine Leere auszufüllen, im Gegentheil eine große Überfülle. Las ich nun die Schrift, so wurde mir geheißen, die gelesene Stelle niederzuschreiben, und sodann mir unmittelbar ihre Auslegung mitgetheilt. Während ich das Gelesene nieder-

schrieb, hatte ich nicht den mindesten Gedanken über dessen Auslegung; stand jenes auf dem Blatte, so war mir gegeben, dieselbe mit unglaublicher Schnelligkeit aufzuzeichnen.*) Ehe ich schrieb, wußte ich nicht was ich schreiben werde; während ich schrieb sahe ich, daß ich Dinge aufzeichnete, um die ich niemals gewußt habe; im Fortgange der Offenbarung wurde mir die Erleuchtung zu Theil, daß ich Schätze der Weisheit und des Erkennens in mir besitze, von denen ich keine Ahnung gehabt. War Alles zu Papier gebracht, so erinnerte ich mich keines dessen, was ich niedergeschrieben hatte, kein Bild, kein Anklang blieb mir davon rc. — Ich mußte aufhören, und das Schreiben wieder aufnehmen, mein Gott, wie und wann du es gebotest; auf mannichfache Weise prüftest du mich darin. Schrieb ich am Tage, so wurde ich plötzlich unterbrochen, mußte oft ein Wort zur Hälfte geschrieben lassen, und dann gabst du mir, was dir gefiel. Aus meinem Kopfe kam Nichts von dem was ich schrieb, dieser war frei, vollkommen leer; von dem was ich geschrieben, war ich vollkommen losgelöſ't, es war mir wie fremd. Dachte ich darüber nach, so wurde ich augenblicks gestraft; das Schreiben versagte mir, ich verblieb in völliger Albernheit, bis ich über dein Walten mit mir aufgeklärt wurde. Eben so wurde

---

*) Diese Raschheit des Aufzeichnens war ihrer Versicherung zufolge so groß, daß sie die Auslegung des hohen Liedes in anderthalb Tagen niederschrieb, trotz Unterbrechungen von mancherlei Art. Als sie geendet hatte, fand sich der rechte Arm durch die Anstrengung angeschwollen und steif, sie litt die Nacht hindurch heftige Schmerzen, und glaubte in langer Zeit nicht wieder schreiben zu können. Endlich entschlummerte sie und ihre Heilung gestaltete sich der Ermüdeten zu einem Gesicht. Im Traume erschien ihr eine Seele aus dem Fegefeuer mit dem Anliegen ihre Befreiung von Christo zu erbitten. Sie that es, und es schien ihr als sey ihr Gebet erhört. Um dessen noch gewisser zu werden, sprach sie zu der anscheinend Erlöſ'ten: ist es wahr, daß du frei wurdest, so heile meinen Arm; und augenblicklich war er geheilt und schreibfähig.

die geringste Freude an deinen Gnadenerweisungen an mir strenge geahndet. Alle Fehler, deren viele in meinen Schriften vorkommen, rühren daher, daß ich, an das Wirken Gottes nicht gewöhnt, aus Selbwillen oft eine Untreue beging; so hielt ich es meist für gerathen, wenn die Vollendung des Werkes mir befohlen war, das Schreiben fortzusetzen, während ich Zeit dazu besaß, der innere Trieb aber schon erloschen war. Aus diesem Grunde erscheinen sie sehr ungleich, doch habe ich sie gelassen wie sie sind, damit man den Unterschied des göttlichen gegen den menschlichen und natürlichen Geist daran erkenne." Wenn sie diesem Allen zufolge bei dem Niederschreiben der ihr gegebenen Offenbarungen sich nur als leidendes Werkzeug Gottes betrachtete, so fehlt es doch andererseits auch nicht an gelegentlichen Bekenntnissen, aus denen hervorgeht wie lebendig sie von dem Gegenstande, über den sie zu schreiben hatte, schon zuvor durchdrungen war, und daß das Aufgezeichnete von dem sie früher nicht gewußt, nicht immer erst in dem Augenblicke des Aufzeichnens ihr gegeben wurde, um dann aus ihrem Bewußtseyn spurlos wieder zu verschwinden. So erzählt sie: „ehe ich über das Buch der Könige schrieb von Allem was David betrifft, kam ich in so innige Gemeinschaft mit diesem heiligen Patriarchen, daß ich seiner Mittheilungen genoß als sey er gegenwärtig. Nicht in Erscheinungen, Bildern und dergleichen, denn davon war meine Seele weit entfernt, sondern auf göttliche Weise, in unaussprechlicher Stille, bei vollkommener Wesenheit. Ich erfuhr wie er geartet sey, die Größe der Gnade deren er theilhaft geworden, Gottes Führung mit ihm, alle Einzelheiten der Zustände durch die er hingegangen war; daß er ein lebendiges Bild Christi sey, ein auserlesener Hirte Israels. Es schien mir, daß alles was der Herr mir thue, und mich thun lasse um der Seelen willen, in Gemeinschaft seyn

werde mit diesem heiligen Patriarchen, eben wie mit Allen, denen ein Verhältniß zu mir gegeben werde, demjenigen gleich, dessen ich mit David, meinem theueren Könige, genoß. So wurde mir offenbar, daß mir bestimmt sey, Christum, das göttliche Wort, in die Seelen zu tragen. Jesus Christus stammt von David, nach dem Fleische."

Durch alles dieses erfahren wir nun auch, daß die unmittelbaren Mittheilungen, welche sie empfing und wovon sie hier redet, nicht eine an ihre Person allein geknüpfte Begnadigung waren, während sie, um auf Andere einzuwirken, auf das gesprochene oder geschriebene Wort beschränkt geblieben wäre. Schon bei demjenigen was sie über ihr erstes Wiedersehen mit dem Pater la Combe, und das von ihr damals Empfundene sagt, finden wir Andeutungen davon; vollständiger spricht sie sich aus darüber bei dem Berichte über eine schwere Krankheit, auf die wir später zurückkommen, durch die ihr ohnehin zartes und lebhaftes Ahnungsvermögen zu einer seltenen Höhe gesteigert wurde. „In dieser Krankheit (sagt sie) erfuhr ich, daß zwischen den Seelen die dem Herrn angehören noch eine andere Mittheilung stattfinde, als durch das Wort: durch ein unaussprechliches Stillschweigen mit dem der Herr unaufhörlich in unseren Herzen wirkt. So lernen wir in diesem Leben bereits die Sprache der Engel kennen; in dieser Weise geschehen die Mittheilungen der h. Dreieinigkeit an die Seeligen; eben so dieser unter sich, im Hin- und Herwogen eines gegenseitigen Mittheilens und Aufnehmens. Hierin wurde mir das Geheimniß der geistlichen Erzeugung und Mutterschaft kund, die Art wie der h. Geist die Seelen in ihm fruchtbar macht, indem er ihnen die Gabe verleiht, Anderen das von ihm an sie ergangene Wort mitzutheilen. Dieses meint Paulus, wenn er von dem Zeugen in Jesu Christo redet, in Ängsten gebären,

bis Christus in den (geistigen) Kindern eine Gestalt gewinne (Gal. IV. 19); in diesem Sinne nennt er (Philem. 10) den Onesimus seinen Sohn, den er gezeuget habe in seinen Banden. In solcher Art wurden mir — in der Nähe und Ferne, bekannter und unbekannter Weise — viele Kinder zu Theil: wahrhafte, deren Trieb sie lehrt, in Schweigen zu erwarten, was Gott mir für sie mittheilt; so erkenne ich im Schweigen ihren Mangel und ihr Bedürfen, sie empfinden lebhaft die ganze Fülle dieser Mittheilungen, und haben sie die Art derselben einmahl erfahren, so ist jede andere ihnen zur Last. Muß ich der Rede oder Schrift mich bedienen, so geschieht es nur wegen der Schwachheit der Seelen, weil sie entweder nicht reif genug sind für innere Mittheilung, oder noch mit Nachsicht behandelt werden müssen, oder weil es um äussere Dinge sich handelt. In diesem unaussprechlichen Schweigen geschehen die Mittheilungen des Herrn an seine Vertrautesten; in diesem Sinne lag Johannes an der Brust des Heilandes bei dem Abendmahl; so ergoß er sich in ihn, und eröffnete ihm seine tiefsten Geheimnisse, ehe er durch das heilige Mahl sich selbst ihm mittheilte; in solchen innigsten Ergießungen wird er nur von denen erkannt, denen es gegeben ist Gottes Kinder zu werden. Dieses bewunderswerthe Mysterium vollzog sich am Fuße des Kreuzes, als Christus zu Johannes sprach: Siehe, das ist deine Mutter, und zu Maria: siehe, das ist dein Sohn. Er verkündete ihm damit, es sey sein Wille, daß er von nun an durch die h. Jungfrau empfange, was er bis zu seinem Tode unmittelbar durch ihn empfangen habe, und dieser offenbarte er, ihr sey gegeben in kindlicher Weise dem Johannes sich mitzutheilen, und durch ihn der gesammten Kirche" ꝛc. Um weniges später fährt sie dann fort: „Jene rein geistige Mittheilung Jesu Christi ist die Speise, wodurch das Innerste der Seele genährt wird (soutien foncier);

die Seelen schmecken, sie erfahren darin die völlige Stillung ihres Bedürfnisses. Solcher reinen göttlichen Mittheilungen, solcher Ausströmung jenes Borns lebendigen Wassers das in das ewige Leben quillet, war ich häufig so voll, daß ich ausrufen mußte: gieb mir Herzen o Herr, damit ich meiner Fülle mich entleere, sonst muß ich den Geist aufgeben! Denn zuweilen geschahen diese Ergießungen der Gottheit in den Mittelpunkt meiner Seele mit solcher Lebhaftigkeit und Macht, daß sie mich leiblich erschütterten und ich krank davon wurde. Nahten sich mir nun Kinder des Geistes, die mir Gott gegeben, so wurde ich nach und nach erquickt, und sie, eben wie später mir zugetheilte Kinder in denen die Gnade bereits mächtig wurde, empfanden dann eine unbeschreibliche Fülle derselben, und eine Gabe des Gebetes, die nach dem Maaße ihrer Erweckung ihnen mitgetheilt wurde. Im Anbeginn waren sie darüber sehr verwundert, bis sie in der Folge durch die Erfahrung dieses Mysterium erkannten, und dann ein großes Bedürfniß nach mir empfanden. Wurde ich von ihnen nothwendig getrennt, oder kannte ich sie nicht, als niemals mit leiblichem Auge Gesehene, so gingen solche Mittheilungen dann in die Ferne. Solch eine große, keiner anderen vergleichbare Gottesfülle war es, womit der Engel die h. Jungfrau begrüßte; eine so vollkommene, daß sie ausströmt und ewiglich ausströmen wird in alle Auserwählte durch ihre geheiligte Herrscherin (reine hiérarchique); in diesem Sinne gehen alle Gnaden die Gott den Menschen giebt durch Maria. Welchen Reichthum empfindest nicht du, die du allen mittheilst, der erste Behälter bist, dessen überströmende Fülle in Anderer Seelen Alles ergießt dessen sie bedürfen. O bewundernswerthes Reich der Heiligkeit, mit diesem Leben beginnend, um in Ewigkeit fortzudauern! Ja, unter den Heiligen wie unter den Engeln giebt es eine heilige Ordnung (hiérarchie); die-

jenigen, die in ihrem Übermaaße als Leiter gedient haben zu Besprengung anderer Seelen, werden ewiglich in solcher heiligen Ordnung dazu berufen seyn. So ist Maria, die heilige Eva, Mutter aller Lebendigen; ihre Fülle und Überschwenglichkeit ergießt sich in alle begnadigten Seelen, nach dem Maaße ihrer Empfänglichkeit, ihrer Ausdehnung! — Über diese geistige Mutterschaft, deren höchste Blüte sie in Maria erkennt, ging ihr ein neues Licht auf, als sie auf dem Wege nach Grenoble sich befand. Sie trat in ein Kloster der Nonnen von der Heimsuchung, und dort fiel ein Bild ihr in die Augen, Christum vorstellend im Garten Gethsemane, zu dem Vater betend, mit den Worten: „Vater, wenn es möglich ist, so gehe dieser Kelch vorüber, doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe.“ Sie erkannte sogleich, daß diese Worte an sie gerichtet seyen, und opferte dem Willen Gottes sich auf; sie riefen ihr zugleich das Leiden des Erlösers und was sich dabei begab in das Bewußtseyn, knüpften sich an die eben mitgetheilte Betrachtung, leiteten ihren Geist auf die höheren Fügungen in ihrem eigenen Leben. „Dort (sagt sie) erfuhr ich, daß unter so vielen guten und begnadigten Seelen die der Herr mir zugeführt, einige nur gleich Pflanzen mir zur Pflege anvertraut seyen, bei denen ich fühlte, der Herr verlange nicht von mir den höchsten Antheil für sie. Die Lage ihres Gemüthes kannte ich, allein eine unbedingte Macht über sie empfand ich nicht, sie gehörten mir nicht eigends an. Da lernte ich die wahre Mutterschaft erst kennen. Die Anderen waren mir gleich Kindern gegeben, es kostete mich stets etwas um sie, über ihre Seele und ihren Leib besaß ich die Herrschaft. Unter ihnen waren einige treu, ich wußte, daß sie es seyn würden, sie waren Eines mit mir in der Liebe. Andere wankten in der Treue; von einigen erkannte ich, daß sie nimmer umkehren würden von ihrem Abfall, und sie

wurden mir entrissen, bei den übrigen blieben es nur Verirrungen. Allein um die Einen wie die Anderen litt ich unbeschreibliches Herzweh, als würden sie mir aus dem Inneren gerissen. Nicht ein Weh der Art, wie man es gewöhnlich so zu nennen pflegt; es war ein gewaltsamer Schmerz an der Stelle des Herzens, ein geistiger freilich, allein von solcher Heftigkeit, daß ich aus allen Kräften schreien und das Bett hüten mußte. Nahrung konnte ich alsdann nicht zu mir nehmen, ich mußte von diesem seltsamen Weh mich zerfleischen lassen, mit dem ihr Abfall sie aus meinem Herzen riß. Daran erfuhr ich, daß alle Auserwählte aus Christi Herzen hervorgehen, daß er mit unnennbaren Schmerzen auf dem Calvarienberge sie gebar. Deshalb wollte er, daß sein Herz auch äusserlich geöffnet werde, um anzudeuten, daß dieses die Quelle sey, aus der die Erwählten hervorgingen. O Herz, das du uns geboren, in dir werden wir eine ewige Heimath finden! — Unter so vielem Volke das dem Herrn nachfolgte, hatte er wenige wahrhafte Kinder, deshalb sagte er zu seinem Vater: ich habe deren Keinen verloren die du mir gegeben hast, ausser dem Kinde der Verdammniß; damit aussprechend, daß er keinen seiner Jünger verlieren werde, troß ihrer Verirrungen, ja nicht einen Jener, die er auf Golgatha gebären werde durch Öffnung seines Herzens." — Auch an anderen Stellen ihrer Gedenkblätter erwähnt sie der Einwirkungen derer auf sie, mit denen sie in inniger geheimnißvoller Geistesverbindung lebte, oder die ihrer besonderen Pflege eigends befohlen waren. „Dem Pater la Combe (sagt sie) theilte ich alles mit was der Herr mich hieß, mochte er darüber unzufrieden seyn oder nicht, mochte er mir darüber Stolz, Eigensinn, Mangel an Erleuchtung vorwerfen. Wie es ihn berührte, wußte ich allezeit, mochte er noch so sehr es mir zu verbergen suchen,

mochte ich noch so entfernt von ihm seyn. Ich empfand es auf eigenthümliche Weise, als sey ich mit mir selber entzweit, mehr oder minder schmerzlich nach der Größe unseres Auseinandergehens; minderte sich dieses oder wich es gänzlich, so fühlte ich mich erleichtert, auch bei der größten räumlichen Entfernung von ihm. Er seinerseits fand sich mit Gott entzweit, wenn er es mit mir war; oft hat er es mir gesagt oder geschrieben, und ich wiederhole hier seine eigenen Worte: wenn ich mit Gott gut stehe, so auch mit Euch; stehe ich mit ihm schlecht, so auch mit Euch. — Mit äusserster Gewaltsamkeit traten die Wirkungen eines solchen inneren Zusammenhanges hervor in dem Verhältnisse zu einer Dienerin, die zu den ihr besonders Befohlenen gehörte. „Wenn dieses Mädchen am meisten sich Gott widersetzte, und sich mir näherte, so verbrannte sie mich; wenn sie mich berührte, empfand ich einen so seltsam stechenden Schmerz, daß das Brennen irdischen Feuers kaum ein Schatten davon gewesen seyn würde. Zuweilen, wenn ich diese Pein nicht mehr ertragen konnte, bat ich sie sich zurückzuziehen, gewöhnlich aber ließ ich mich brennen mit unsäglichem Weh. Ich hatte unbedingte Gewalt über ihren Leib und ihre Seele. Wie übel sie sich befinden mochte, wenn ich ihr befahl geheilt zu seyn, so war sie es, wenn ich ihr sagte: sey in Seelenfrieden, so geschahe es; wenn ich dagegen mich bewogen fühlte sie ihrer inneren Seelenquaal hinzugeben, so kam diese mit aller Heftigkeit über sie; gewöhnlich aber trug ich selber für sie diese ihre, unerhört gewaltsame Pein. — O mein Herr und Gott (ruft sie hier aus) mir scheint es, daß du einen Theil dessen mich habest lebendig erfahren lassen wollen, was du für uns Menschen erlitten hast. Durch das was ich hier erduldete, wurde mir die Größe deines versöhnenden, erlösenden Leidens einleuchtend; auch nur ein Theil desselben hätte genügt zweitausend Welten

zu verzehren. Nicht weniger als die Kraft eines Gottes war nothwendig, um diese Quaal ohne Vernichtung zu ertragen!"

In dem bisher betrachteten Theile der Aufzeichnungen jener merkwürdigen Frau mit der wir uns beschäftigen, konnten wir erkennen auf welchem Wege der Grundsatz unbedingten Gehorsams gegen den göttlichen Ruf im Innern der Seele zur Abwehr verderblicher Selbstwilligkeit allmählich in ihr sich befestigte; an welchen Zeichen sie eine solche gebietende und offenbarende Stimme als eine von Oben kommende erkannte; wie sie Begehren und Selbstwillen unterschied und so die Bahn des Heiles für sich und die nach ihrer Überzeugung von Oben ihr Befohlnen zu ebnen bestrebt war. Sie hat uns, meist durch ihr eigenes, in möglichst treuer Übertragung wiedergegebenes Wort über die dreifache Art ihres Wirkens auf die ihr anvertrauten Seelen belehrt, durch Schrift, Rede, und jenes unaussprechliche Schweigen, in welchem sie die reinste, edelste, unmittelbarste Mittheilung göttlicher Geheimnisse erkennt, und so außergewöhnlich, ja wunderbar Vieles dabei erscheint, dürfen wir doch nicht daran zweifeln, daß es ein wahrhaft in ihr Erlebtes und treu von ihr Berichtetes sey, wie denn auch die vielfachen Beziehungen auf den Inhalt der h. Schrift, und namentlich die ganz persönliche auf unsern Heiland und seine Mutter das Gepräge lebendiger, innerer Erfahrung tragen, wobei ihnen eine eigenthümliche Färbung geliehen wird durch die ganze Richtung der Kirche der die Schreibende angehörte und deren Gliedschaft sie nirgend verleugnet. Man hat ihr wohl vorgeworfen, sie wolle eine hohe Würdigkeit sich beilegen, ja, dem Erlöser und der heiligen Jungfrau sich gleichstellen; allein wir sehen deutlich in ihren Worten, daß, was sie in sich selber erfuhr, ihr erst das Geheimniß des innersten Lebens und der hohen Bedeutung jener heiligen Personen zu künden diente,

denen sie deshalb keineswegs sich an die Seite stellen wollte, weil sie in niederem Kreise ein Ähnliches erfahren hatte. Ja, ihre Gegner sind endlich zu dem Geständnisse genöthigt gewesen, eine solche Überhebung habe in ihr nicht seyn können, da sie Demuth und Niedrigkeit ja bis zur Selbstvernichtung predige. Allein wir finden nun auch Manches, das in dauernden, schweren Krankheitszuständen, wenn auch nicht seine Quelle hatte, doch das sonderbarste Gepräge durch dieselben gewann, und als schwärmerische Überspannung erscheinen muß. Sie selbst berichtet ausführlich über solche Zustände und, was ihr in denselben begegnete, hat für sie nicht mindere Wesenheit als was sie in verhältnißmäßig gesunderen Augenblicken erfuhr, ein Ausdruck den ich um so lieber wähle, da ein schleichendes körperliches Siechthum fast ihr ganzes Leben begleitete mit einer großen Reizbarkeit verbunden, so daß häufig eine geistige Erregung einen heftigen Krankheitsanfall zur Folge hatte. Da nun das in den einen und anderen Zuständen Erlebte und innerlich Erfahrene in ihrem Bewußtseyn sich nicht von einander schied, und Alles ihr gleiche Würdigkeit und Bedeutsamkeit hatte, wie dieses durch den gesammten Gang ihrer Darstellung sich ausspricht, so muß es um so schwerer fallen, hier eine Sichtung und Sonderung vorzunehmen, die nur der wohlwollenden und liebevollen Theilnahme an einer so ausserordentlichen Erscheinung gelingen kann, die es sich nicht anmaaßt wegen Einiges krankhaft Fantastischen Alles an ihr mit herber Verwerfung in das Gebiet des Irrsinns und der Verrückung zu verweisen. So erzählt sie, im Jahre 1683 habe eine Krankheit ausserordentlicher Art sie überfallen, die vom Tage der Kreuzeserhöhung (14ten September) bis zu dem der Kreuzes-Erfindung des folgenden Jahres (3ten Mai 1684) gewährt habe. „Ich gerieth (sagt sie) während dieses Siechthums unter die Botmäßigkeit

des kindlichen Erlösers (la dépendance de Jésus Christ Enfant); es geliebte dem Herrn sich mir in dem Stande seiner Kindheit mitzutheilen, die ich tragen sollte. Mit dem Ausbruche meiner Krankheit wurde er mir mitgetheilt, und daneben jene Abhängigkeit, welche diesem Stande eignet. Je weiter ich fortschritt, um so mehr wurde ich von dieser befreit, eben wie die Kinder ihr allmählich entwachsen. Das Übel begann mit einem 40tägigen Fieber, das vom Advent an Heftigkeit zunahm. Dennoch wollte der Herr daß ich am Tage seiner Geburt um Mitternacht ihn im Abendmahle empfinge. Am Weihnachtstage steigerte sich die Krankheit, das Fieber wuchs bis zum Irrereden, jener Kindheitszustand trat lebhafter hervor. In der Ecke des Auges bildete sich ein Geschwür, das mir großen Schmerz verursachte; es brach völlig auf, man senkte ein Eisen hinein bis unten an die Wange. Ohne es auszuheilen mußte man es zugehen lassen, wenn mein Körper der Operation nicht unterliegen sollte. Ich litt mit äusserster Geduld, allein gleich einem Kinde, das kaum weiß was man mit ihm vornimmt. Ich empfand zu gleicher Zeit die Stärke eines Gottes und die Schwachheit eines kleinen Kindes in seiner Abhängigkeit und Unbehülflichkeit. Der Geist Gottes war meiner so sehr Meister geworden, daß er mich Alles thun ließ nach seinem Gefallen; sein Wille war mir nicht verborgen, durch mein Inneres leitete er mich gleich einem Kinde, wie er auch mein Äusseres kindesgleich machte. Doch erschien diese Kindesgestalt nur denen, welchen es gegeben war, die Anderen sahen nichts Ausserordentliches an mir. Oft brachte man mir das Abendmahl; reichte es mir der Pater La Combe bei Abwesenheit des Beichtvaters der geistlichen Gemeinschaft, so bemerkte er und meine Vertrauten unter den Klosterfrauen, daß ich das Gesicht eines kleinen Kindes habe; oft sagte er mir: ich sehe nicht Euer Antlitz, sondern das eines Kindleins.

In meinem Innern nahm ich nur Kindesunschuld und Einfalt wahr, ich hatte kindische Schwächen, zuweilen weinte ich vor Schmerz, aber warum wußte ich nicht. Ich spielte und lachte auf eine Weise die meine Pflegerin bezauberte, und die guten Nonnen die Nichts davon erkannten, sagten es sey etwas in mir, das sie zugleich überrasche und entzücke. Allein unser Herr gab mir neben den Schwächen seiner Kindheit zugleich die Macht eines Gottes über die Seelen, so daß ein Wort von mir genügte, jenachdem es zu ihrem Heil gereichte, ihnen inneren Kampf oder Frieden zu bringen; Er wirkte durch mich, nicht ich in seinem Namen, durch sein Wort befahl und gehorchte ich zugleich." — Im ferneren Verlaufe dieser Krankheit hatte sie ein Gesicht, in welchem die Meisten unter den Späteren die über sie berichtet haben, den höchsten Grad des Irrsinns und der Verrückung erblickten, das aber, wie Alles bei schwerer, körperlicher Niederlage ihr Erscheinende in nothwendigem Zusammenhange steht mit demjenigen was sie ihr ganzes Leben hindurch beschäftigte und seine eigenthümliche Färbung durch solches Siechthum empfing. „Eines Nachts da ich vollkommen erwacht war (berichtet sie) zeigtest du mir, mein Gott, mich selbst unter der Gestalt jenes Weibes in der Offenbarung, mit dem Monde unter ihren Füßen, mit der Sonne bekleidet, zwölf Sterne auf ihrem Haupte, schwanger, und schreiend unter den Schmerzen ihres Kreisens. Du selbst hast mir dieses Mysterium gedeutet. Der Mond unter meinen Füßen zeigte an, daß meine Seele hinaus sey über Unbestand und Schwanken bei äusseren Ereignissen; die Sonne, daß ich von dir ganz umgeben und durchdrungen sey; die zwölf Sterne die Früchte dieses Standes, die Begnadigung mit seinen Gaben; die Schwangerschaft mein Erfülltseyn mit der Frucht deines Geistes, den ich nach deinem Willen allen meinen Kindern mittheilen solle, in Rede und

Schrift oder durch jenes geheimnißreiche Schweigen. Endlich bedeutete jener furchtbare Drache den Teufel, der sich eifrig mühe die gesammte Erde furchtbar zu verwüsten und diese Frucht zu verschlingen; du aber werdest sie erhalten, da ich in dir selber von ihr erfüllt sey, und sie werde nicht verloren gehen. Auch vertraue ich fest, daß trotz aller Ungewitter und Stürme Alles erhalten bleiben werde was du mich hast reden und schreiben geheißen." — Eine Verschlimmerung ihrer Krankheit, als sie fast schon von derselben sich geheilt wähnte, schreibt sie der Heimtücke und Bosheit des Satans zu. Eines Morgens um 4 Uhr erkannte sie ihn, ohne ihn jedoch zu sehen; er kam hinter ihrem Bette hervor, und führte einen wüthenden Streich auf ihr linkes Bein. Vier Stunden lang war sie von großem Schauder ergriffen, dem ein heftiges Fieber folgte, dann wurde sie von Krämpfen geschüttelt, wobei die Seite wohin der Schlag geführt worden, völlig gelähmt erschien. Am siebenten Tage wuchsen die Krämpfe und setzten sich in den Eingeweiden fest, wobei das Leben die unteren Theile des Leibes verließ. Sie empfand heftige Schmerzen, es war ihr als regten sich tausend Kinder auf einmahl in ihrem Inneren; einen Zustand, diesem auch nur von Ferne nahe kommend, will sie sich nicht erinnern jemals sonst in ihrem Leben erfahren zu haben. Lange dauerte er fort mit großer Gewaltsamkeit, sie fühlte, daß das Leben um ihr Herz sich sammle, der Pater la Combe versahe sie mit der letzten Ölung. „Ich war sehr zufrieden zu sterben, sagt sie, und auch er empfand kein Leiden darüber. Wir waren in Gott auf so innige und reine Weise verbunden, daß der Tod uns nicht zu trennen, nur enger zu verbinden vermochte. Bei dem geringsten Widerstande gegen Gottes Willen von seiner Seite litt ich unaussprechliche Quaal, fühlte indeß nicht die geringste Pein, wenn ich ihn von mir getrennt, gefangen, ja sterbend dachte.

So bezeigte er denn volle Zufriedenheit damit, mich sterben zu sehen, wir lachten des Augenblickes der mich mit Wonne erfüllte; denn unsere Einigung war eine ganz andere, als man wähnen möchte. Im Augenblicke des erwarteten Hinscheidens jedoch gab ihm Gott ik den Sinn, seine Hand auf die Bettdecke an die Stelle des Herzens zu legen, und mit lauter Stimme, so daß alle in dem dicht erfüllten Gemache Anwesende es hörten, dem Tode zu befehlen, daß er nicht weiter vorgehe. Er gehorchte dieser Stimme. Das Herz gewann neues Leben, die Krämpfe, wie sie aus den Eingeweiden heraufgestiegen waren, drangen mit großer Heftigkeit zurück bis hin zu dem Orte wohin der Drache den Streich geführt hatte, dieser Fuß war der letzte Theil der sich belebte. Mehr als zwei Monate blieb mir noch eine große Schwäche zurück in der linken Seite, und auch da noch als ich mich schon im Stande befand zu gehen, konnte ich auf diesem Fuße mich kaum erhalten, der mich nur mit Mühe trug."

Was während der mehrjährigen Pilgrimschaft der Frau von Guyon an ihren Erlebnissen in ihrem Innern sich gestaltete, das Gepräge das ihr Einwirken auf Andere dadurch gewann, deren Seelenheil zufolge innerster Überzeugung ihr besonders empfohlen war, haben die vorangehenden Blätter zu schildern versucht. Ihre ferneren Schicksale bis zu ihrem Lebensende schließen wir daran in gedrängter Darstellung.

Nach Paris, wohin von Grenoble aus ihre Reise sich richtete, waren ihr und dem Pater la Combe ungünstige Berichte voraufgegangen.

Harlay, dem Erzbischofe von Paris, schienen beider Schriften eine Hinneigung zu enthalten zu den von Innocenz XI. nicht lange zuvor mit dem Verdammungsurtheil belegten Grundsätzen des Molinos, dem s. g. Quietismus, und dadurch ein nach-

drückliches Einschreiten gegen Beide gerechtfertigt zu seyn. Zuerst, im Jahre 1687, wurde la Combe verhaftet, mit Bezug auf seine „Zergliederung des beschaulichen Gebetes", und Anfangs in dem Kloster der Väter von der christlichen Lehre, dann auf der Insel Oleron, zuletzt dem Schlosse Lourdes in den Pyrenäen festgehalten. Im folgenden Jahre 1688 (am 29. Januar) traf auch die Guyon das Schicksal der Verhaftung, man bewachte sie in dem Kloster der Heimsuchung in der Straße St. Antoine. Die mit ihr gehaltenen Verhöre sind nicht veröffentlicht, nur soviel steht fest, daß alle gegen ihre Sitten erhobenen schweren Bezüchtigungen sich als ungegründet erwiesen; schon durch ihre persönliche Erscheinung wurden sie siegreich widerlegt. In ihrer klösterlichen Haft lernte Frau von Miramion sie kennen, eine Dame aus dem näheren Kreise der mächtigen Maintenon, fand sich von ihr angezogen, und zu einer Verwendung für sie bald gestimmt; eine Verwandtin der Guyon, Frau von Maisonfort, eine innige Freundinn, die Herzogin von Bethune, schlossen sich derselben an; sie erhielt durch das ehrenvollste Zeugniß der Klosterfrauen von der Heimsuchung ein bedeutendes Gewicht. So, nach achtmonatlicher Haft erlangte die Guyon ihre Freiheit wieder, für die sie der Frau von Maintenon persönlich ihren Dank bezeugte, und durch die Art ihres Benehmens eine für sich günstige Stimmung und warme Theilnahme derselben gewann. Seitdem bewegte sie sich in einem frommen Kreise der höheren Gesellschaft, auf deren Glieder das Anspruchlose eben wie Geheimnißvolle ihrer ganzen Erscheinung einen ungemeinen Einfluß übte; hier wurde auch Fénélon zuerst durch sie lebendig berührt.

Die Maintenon zog sie selbst nach S. Cyr, der von ihr begründeten Anstalt, las und empfahl ihre Schriften, zumahl die „Kurze Anweisung für das innere Gebet" mit großem Antheile;

ja, sie fand sich verletzt als Ludwig XIV. dem sie Mittheilungen daraus machte, dies Büchlein für Träumereien erklärte, und äusserte gegen Vertraute, er möge noch nicht weit genug fortgeschritten seyn auf dem Wege der Gottesfurcht, um den tiefen Sinn solcher Schriften fassen zu können. Dennoch wurde der erste Saame des Zweifels durch das Urtheil des Königs in ihre Seele gestreut. Sie zog ihren Beichtvater, den Bischof von Chartres, zu Rathe; dieser erhob Bedenken gegen die Verbreitung der Guyonschen Schriften, hielt selbst die Anwesenheit der Verfasserin zu St. Cyr bedenklich, und rieth zu deren Entfernung. Die Verehrung welche die Maintenon damals noch für Fénélon hegte, der sich mit Wärme für die Guyon erklärte, widerstrebte jenem verdächtigenden Ausspruche ihres Beichtvaters; sie erbat daher noch das Urtheil Bossuets (Bischofs von Meaux), der aber ein gleiches fällte; ein viel herberes noch der spätere Cardinal Noailles, damals Bischof von Chalons. Nun rieth selbst Fénélon der Maintenon, den Damen von St. Cyr das Lesen der Guyonschen Schriften zu untersagen, und deren Verfasserin von dort zu entfernen; der Guyon selbst aber empfahl er, Bossüet um die Prüfung ihrer Ansichten zu bitten. Sie war dazu bereit und legte diesem nicht allein die von ihr verfaßten Druckschriften vor, sondern alles von ihr bis dahin nur handschriftlich Aufgezeichnete, selbst die Gedenkblätter über ihre Lebensereignisse. Bossuet rieth ihr nun, sich auf das Land zurückzuziehen, und bis er die Prüfung der ihm gemachten Vorlagen beendet haben werde, aller Gespräche über inneren beschaulichen Wandel sich zu enthalten, vielmehr in Einsamkeit und Stille dort zu verweilen. Er bedurfte mehrer Monate zu dieser Prüfung, und als er dieselbe vollendet hatte, beschied er (1694) die Guyon in das Kloster zum heil. Sacrament, woselbst er Messe hielt, und ihr das Abendmahl reichte. Ihrer

Erzählung zufolge fällte er über alle ihm mitgetheilten Schriften, die Gedenkblätter über ihre Lebensereignisse mit eingeschlossen, das günstigste Urtheil, und brachte nur einen Auszug mit, in welchem 20 Punkte zusammengestellt waren, die ihm bedenklich schienen. Über alle rechtfertigte sie sich, mit Ausnahme einiger, wegen deren er mit Lebhaftigkeit in sie hineinredete, ohne zu Entwicklung ihrer Meinung ihr gehörige Zeit zu lassen. Sehr erschöpft und angegriffen kam sie von diesem Gespräche zurück, mußte mehre Tage das Bett hüten, und äusserte sich dann schriftlich gegen ihn über die angefochtenen Punkte. Sie erhielt (nach ihrer Erzählung) hierauf ein Antwortschreiben von mehr als 20 Seiten, woraus ihr hervorzugehen schien, daß nur die Neuheit der Sache und seine geringe Bekanntschaft mit den inneren Glaubenswegen, über die nur aus Erfahrung zu urtheilen sey, ihm Zweifel hervorgerufen habe. Dennoch forderte er Erläuterung und Rechtfertigung einzelner Behauptungen von ihr, welche zu geben ihr schwer, ja unmöglich fallen mußte bei der eigenthümlichen Art der Abfassung ihrer Schriften, so daß sie nur über dasjenige sich näher äussern konnte, was im Bereiche ihrer inneren Erfahrungen lag. Vornehmlich machte er das Geringhalten der äusseren Werke (actes distincts) ihr zum Vorwurfe, den sie jedoch als grundlos ablehnte. Ihrem Vortrage zufolge erbot er sich nun, ihr ein Zeugniß dahin auszustellen, daß er in ihren Schriften nichts finde, was dem reinen Glauben zuwider sey, ein Anerbieten das sie abgelehnt haben will. Nicht lange nachher erbat sie aber von der Frau von Maintenon, wegen neuer Verlästerungen über welche sie sich beklagte, eine Commission, halb aus geistlichen, halb aus weltlichen Männern gebildet, die nach vorgängiger Prüfung über ihre Sitten und ihre Lehre einen Ausspruch thun möge. Eine gemischte Commission wurde ihr abgeschlagen, da ihr sittlicher Wandel ausser

Zweifel sey, dagegen wurden zu Prüfung ihrer Lehre drei geistliche Abgeordnete ernannt, Bossuet, der Bischof von Chalons und Herr Tronson, Superior von St. Sulpiz. Während der Berathschlagungen dieser Männer zog die Guyon in das Kloster der Heimsuchung zu Meaux, im Sprengel Bossuets sich zurück. Harlay, Erzbischof von Paris, der zuvor schon über die Schriften der Guyon und des Pater la Combe ein unbedingtes Verdammungsurtheil ausgesprochen hatte, war über die Ernennung dieser Commission höchst entrüstet, die das von ihm bereits unwiderruflich Entschiedene erst abermahls prüfen sollte, und wendete allen seinen Einfluß an, den von ihm ertheilten Spruch der Verwerfung aufrecht zu erhalten. Unterdeß war Fénélon, der mit Bossuet bis dahin über die Grundsätze der Guyon sich nicht hatte verständigen können, zum Erzbischofe von Cambrai ernannt worden; zugleich wurde er den drei genannten Commissarien beigesellt, und unterzeichnete, nach einigen Erläuterungen (am 10ten März 1695) die als Ergebniß ihrer Berathungen von diesen ausgearbeiteten 34 Sätze, die einen bündigen Unterricht über die inneren Wege und eine Richtschnur enthalten sollten was man als gläubiger Christ davon zu halten habe; die Artikel von Issy genannt, nach einem dem Seminar zu St. Sulpiz gehörigen Landhause, wo die Versammlung der Commission stattgefunden hatte. Bossuet und der Bischof von Chalons machten diese Artikel in ihren Sprengeln bekannt; Fénélon unterließ eine solche Bekanntmachung, da abweichende, einer Rüge bedürfende Meinungen in dem seinigen sich nicht hervorgethan hatten; zugleich aber sprach Bossuet, ohne die Guyon zu nennen, am 16ten April 1695 das Verwerfungsurtheil aus über ihr „Kurzes Mittel" rc., ihre „Auslegung des hohen Liedes" und „Die Regel von der Kindheit Jesu." Sie selbst, mit ehrenvollen Zeugnissen der Nonnen des

Klosters der Heimsuchung und Bossuets (v. 1sten Juni 1695) versehen verließ nun Meaux; glauben wir ihren Behauptungen, so konnte sie das des Bischofs erst nach manchen, von seiner Seite heftigen Verhandlungen erhalten, weil er ein ausdrückliches, schriftliches Bekenntniß der Ketzerei von ihr verlangte, das sie auszustellen sich weigerte. Später warf man ihr vor, Meaux heimlich verlassen zu haben, sie erzählt darüber Folgendes: nach Empfang jenes Zeugnisses und einem von Bossuet schriftlich genommenen Abschiede habe sie seinen Sprengel verlassen, also keineswegs ohne sein Vorwissen. Nun sey aber Frau von Maintenon mit dem Inhalte des erwähnten Zeugnisses unzufrieden gewesen, weil es nichts entscheide und die Sache nicht zu Ende bringe. Dadurch sey Bossuet veranlaßt worden ein anderes auszustellen und ihr die Rückkehr in seinen Sprengel anzumuthen; wo sie dann, nach Versicherung der Superiorin des Klosters der Heimsuchung habe gezwungen werden sollen, das erste Zeugniß zurückzugeben, und das zweite viel bedingter und ungünstiger gestellte entgegenzunehmen. Das habe sie in einem an jene Superiorin, mère le Picard, gerichteten Schreiben abgelehnt. Sie blieb nun in Paris in großer Zurückgezogenheit, allein ihre Weigerung hatte die Folge, daß sie aufgehoben, und am 27sten December 1695, obgleich sehr krank, nach Vincennes gebracht wurde. Ihre Verhaftung erfolgte auf das Andringen Bossuets; daß man sie nicht in einem Kloster unterbrachte, wird allgemein den Feinden ihrer Freunde zugeschrieben, welche diesen wehe zu thun und einen Vorwand dadurch zu finden hofften, ihnen auf noch empfindlichere Weise schaden zu können. Über ihre längere Einschließung war Bossuet, seinem eigenen Geständnisse zufolge, sehr erfreut, weil dadurch der Verbreitung ihrer Grundsätze Einhalt geschehen werde; denn sie selber hatte, auch bei ihren Verhören, erklärt, daß sie nimmer von denselben werde zurückgebracht

werden können, weil die ergangene Rüge und Verwerfung nur ihre Ausdrücke getroffen habe, nicht ihre der Kirchenlehre keinesweges widersprechende Ansicht und Gesinnung. In dieser Beharrlichkeit fanden ihre Gegner einen sträflichen Starrsinn, und hielten sich dadurch zu ihrer längeren Einkerkerung berechtigt. Wie sehr ein solcher Starrsinn ihr fern gewesen, zeigte ihr späteres Benehmen. Fénélon hatte für sie eine Unterwerfungsformel verfaßt, die er der Prüfung des Cardinals von Noailles (der nach Harlay's Tode Erzbischof von Paris geworden) und Herrn Tronsons unterwarf, der sie unzureichend fand, sie schärfer und bestimmter faßte, und das Versprechen hinzufügte, daß die Ausstellerin fortan in ihrem Wandel und ihren künftigen Schriften den Anweisungen ihres Obern, des Erzbischofs von Paris, unbedingt nachleben wolle. Die Guyon fand in dieser abgeänderten Erklärung nichts für sich Bedenkliches, und unterzeichnete sie am 28sten August 1696. Ihre völlige Freilassung wurde dadurch freilich nicht bewirkt; man brachte sie nur im October desselben Jahres nach einem kleinen Hause zu Vaugirard, wo sie mit zwei dienenden Frauen noch strenge bewacht blieb, eine Maaßregel mit der Bossuet sehr unzufrieden war. Auch genoß die Guyon dieser geringen Erleichterung nicht lange Zeit, denn auf Veranlassung der zwischen Bossuet und Fénélon ausbrechenden Zerwürfnisse, welche den heftigsten Unwillen des Königs gegen diesen letzten zur Folge hatten, wurde sie wiederum in engeren Gewahrsam in der Bastille genommen. Jene Zerwürfnisse und ihre Veranlassung bleiben nun hier in ihren wesentlichsten Zügen noch anzudeuten. Ohne Zweifel hatte Fénélon den gesunden Kern in der ganzen Richtung der Guyon vollkommen erkannt. Deutlich geht dieses hervor aus seiner Antwort (6ten März 1696) auf ein Ermahnungsschreiben der Frau von Maintenon, in welchem sie ihm seine zu

große Anhänglichkeit an die Guyon vorwirft; in dieser Antwort nimmt er die Gesinnung und wahre Meinung der viel angefochtenen Dulderin mit Wärme in Schutz, während er zugleich das dem Mißverstande Unterliegende ihrer Ausdrucksweise mit aller Schärfe hervorhebt. Bossuet, durch seine frühere Prüfung der Guyonschen Schriften und dann durch seine Theilnahme an den Verhandlungen zu Issy mit den in jenen ausgesprochenen Grundsätzen über den beschaulichen Wandel näher bekannt geworden, hatte selber eine Schrift entworfen „über die Zustände des Gebets", die, mit den Gutheissungen seiner früheren Mitcommissarien versehen, er nun auch Fénélon mit dem Anmuthen vorlegte, dieser auch die seinige beizufügen. Fénélon, um dadurch nicht mittelbar eine Mißbilligung seiner eigenen Ansichten auszusprechen, soweit sie denen der Guyon übereinstimmten, lehnte dieses Ansinnen ab, gab indeß dem Erzbischofe von Paris, dem Bischofe von Chartres und der Frau von Maintenon das Versprechen, in einer besonderen, den ersten zur Prüfung vorzulegenden Schrift seine wahren Gesinnungen öffentlich zu erklären. So entstand seine Abhandlung unter der Aufschrift: „Die Grundsätze der Heiligen über den innern Weg." Sie erhielt die vollkommene Billigung der Prüfenden, wurde von ihnen für richtig und gut erklärt: ja, Herr Pirot Doctor der Sorbonne dem Fénélon auf den Wunsch des Cardinals von Noailles das Werk noch zu besonderer Durchsicht vorlegte, erklärte es für ein wahrhaft goldnes Buch, dessen Prüfung ihn ganz entzückt habe. Demnach wurde es gedruckt, allein Bossuet war von vorn herein überzeugt, daß es großes Ärgerniß geben, und dem Quietismus Vorschub leisten werde. Auch sprach die öffentliche Meinung, ohne Zweifel durch Bossuet und seine Anhänger geleitet, bald nach seinem Erscheinen (Ende Januar 1697) selbst mit Heftigkeit dagegen sich aus. Dadurch gelangte der Zwiespalt zwischen

den beiden ausgezeichnetsten Bischöfen des Reiches zur Kenntniß Ludwigs des XIVten, der darüber in heftigen Unwillen gerieth, der durch Bossuet und die Maintenon noch mehr angefacht wurde, wiewohl diese die Überzeugung aussprach, Fénélon glaube die Religion des Geistes und der Wahrheit zu vertheidigen, er sey verblendet und irre, aber mit redlichem Herzen. Näher in das Innere dieses Streites zu dringen, ist hier der Ort nicht. Der König verbot Fénélon den Hof und verbannte ihn in seinen Sprengel. Dieser unterwarf sein Buch dem Urtheile des Papstes, der zehn Consultoren zu dessen Prüfung ernannte, von denen die Hälfte standhaft zu Gunsten des Buches stimmte, während Bossuet durch seinen Neffen, den Abbé Bossuet zu Rom sehr eifrig dessen Verurtheilung betrieb. Erst am 12ten März 1699, nach vielen Schwankungen des Papstes (Innocenz des XIIten) und großer Meinungsverschiedenheit unter den Prüfenden, nach zwei dringenden, selbst drohenden Erinnerungsschreiben Ludwigs des XIVten — der inmittelst Fénélon auch den Titel und den Gehalt eines Erziehers seiner Enkel entzogen hatte — sprach das Oberhaupt der Kirche das Verdammungsurtheil aus über das Buch Fénélons, „weil es die Gläubigen unmerklicher Weise in gefährliche Irrthümer verleiten könne, die von der Kirche bereits verworfen seyen;“ ein Urtheil, dem Fénélon in aufrichtiger Demuth sich unterwarf, von den Einen darüber hoch gepriesen, von den Andern streng getadelt.

Bossuet hatte im folgenden Jahre 1700 selber die Unschuld der Guyon vor der versammelten Geistlichkeit erklärt; sein Zweck war erreicht, sie war unschädlich geworden. Dennoch blieb sie noch länger als ein Jahr in der Bastille eingekerkert. Endlich, nach 7jähriger Haft, wurde sie auf ein Landgut ihrer Tochter verwiesen, und erhielt zuletzt die Erlaubniß nach Blois sich zu-

rückzuziehn, wo sie, durch langwieriges Siechthum verzehrt endlich am 9ten Junius 1717 nach einem langen Todeskampfe von 6 Uhr Morgens bis Abends halb 12 Uhr ihren Geist aufgab, nach dem Ausdrucke eines Augenzeugen „in großem Frieden und tiefer Stille, nachdem sie den Stand des Verlassenseyns Jesu am Kreuze getragen hatte.“ „Als man ihren Leib öffnete (fügt dieser letzte, ungenannt gebliebene hinzu) fand man im Innern keinen Theil gesund, mit Ausnahme des Herzens, wiewohl es welk war, und des Gehirnes, das dem eines Kindes glich, nur daß es etwas mehr Feuchtigkeit enthielt als gewöhnlich. Alle übrigen Theile und Eingeweide waren zerstört oder entzündet; und was bemerkenswerth ist, ihre Galle war versteinert, gleich der des h. Franziskus von Sales. Gleich jenem großen Heiligen war sie von Natur sehr lebhaft und erregbar gewesen, aber durch Gottes Gnade war sie das sanfteste Geschöpf, von wahrhaft englischer Geduld geworden, wie es bei ihren schweren und zahlreichen Krankheiten sich zeigte.“

Die geistlichen Gesänge dieser merkwürdigen Frau, durch die wir veranlaßt wurden ihre äusseren und inneren Lebensverhältnisse näher zu betrachten, entstanden zum größesten Theile während ihrer langen Gefangenschaft, und ihrer späteren Verbannung nach Blois; ja, viele derselben rühren wohl her aus ihren letzten Lebenstagen. Auch zuvor schon liebte sie es, dichtend und singend sich zu erholen, ihren inneren Erfahrungen von dem Walten Gottes in ihr durch Wort und Ton Gestalt zu geben; wir entnehmen es aus flüchtigen Bemerkungen in ihrer Lebensbeschreibung, bestimmter äussert sie sich darüber erst (Th. III. Cap. V) da, wo sie von ihrer ersten Gefangenschaft im Kloster der Heimsuchung in der Vorstadt St. Antoine zu Paris redet.

„Meine Ergötzung (sagt sie) bestand darin, meinen Zustand in Versen auszudrücken. Obgleich in enger Haft gehalten, schien meine Seele mir doch der Freiheit zu genießen wie zuvor, ja einer Freiheit weit hinaus über den ganzen Raum der Erde, die mir nur als ein Punkt erschien gegen die weite Ausdehnung meines Innern deren ich genoß. Mein Genügen war ein Genügen nicht für mich, es war in Gott allein, über alles selbstische Verlangen hinaus.“ Ausführlicher noch ist, was sie über ihr Dichten und Singen während ihrer Einkerkerung zu Vincennes berichtet. „Während der Zeit daß ich in Vincennes war, (schreibt sie) und Herr de la Reynie mich vernahm, genoß ich eines großen innern Friedens, wohl zufrieden mein ganzes Leben dort zuzubringen, wenn es Gottes Wille seyn sollte. Ich dichtete heilige Gesänge, welche das Mädchen das mich bediente auswendig lernte, wie sie allmählig zu Stande kamen, und so sangen wir dein Lob, o mein Gott! Ich betrachtete mich wie ein Vöglein, das du zu deiner Ergötzung in einem Käfige hieltest, und das singen mußte um seine Bestimmung zu erfüllen. Die Steine meines Thurmes erschienen mir gleich Rubinen, das heißt, ich schätzte sie höher als alle Pracht der Welt. Meine Freude gründete sich auf deine Liebe, o mein Gott, ich fand meine Befriedigung darin deine Gefangene zu seyn, wenn ich auch diese Betrachtungen nur anstellte, sobald ich heilige Lieder dichtete. Der Grund meines Herzens war von jener Freude erfüllt, die du denen schenkst die dich lieben mitten unter dem größesten Mißgeschick.“

Diese Lieder wurden nach ihrem Tode gesammelt. Mir liegt eine Ausgabe derselben in vier Theilen vor, vielleicht die früheste, die fünf Jahr nach ihrem Ableben (1722) zu Cöln bei Jean de la Pierre erschien, unter dem Titel: „Geistliche Gedichte und Lieder über verschiedene, das innere Leben oder den Geist

des wahren Christenthums betreffende Gegenstände." *) Die Vorrede schildert dieselben als Werke heiliger Begeisterung im Gegensatze zu weltlichen Gedichten, die nur aus einer erhitzten Einbildungskraft hervorgingen, und ergeht sich dann (wie es scheint auf den Grund mündlicher Mittheilungen der Freunde der Verewigten) über die Art des Verfahrens der Dichterin bei Erfindung ihrer Gesänge. „Mit bewundernswerther Leichtigkeit (heißt es dort) schrieb sie dieselben nieder ohne alles Sinnen darüber. Diejenigen, die des Vorzuges genossen sie zu kennen, und ihres engeren Umganges theilhaft zu werden, unter andern einige überseeische Herren und mehrere angesehene Personen von hoher Geburt, versichern die überraschende Art gesehen und bewundert zu haben, wie sie dieselben zu Papier brachte. Ihr ganzes Verfahren bestand darin, vornehmlich seit der Zeit wo sie an das Wirken Gottes sich mehr gewöhnt hatte der ihr so Vieles zu schreiben eingab, daß sie in Augenblicken der höchsten Sammlung das erste Blatt ergriff das ihr unter die Hand kam, und darauf jene Lieder verzeichnete, nach allerhand Arten von Melodieen wie sie ihr in die Gedanken kamen, oder von ihren Freunden bezeichnet wurden; mit eben der Geläufigkeit, als sie Briefe schrieb oder in die Feder sagte, und Maaß wie Reim fanden sich vollkommen darin. Ja, sie schrieb selbst auf ihrem Krankenbette zuweilen fünf oder sechs Gesänge täglich nieder auf verschiedene Singweisen, vertheilte sie augenblicklich unter die Freunde welche sie zu besuchen kamen, und forderte diese auf mit ihr zu singen, wo es denn oft geschahe, daß dieselben die

*) Poèsies et Cantiques spirituels sur divers sujets qui regardent la vie intérieure, ou l'esprit du vrai Christianisme; par Madame J. M. B. de la Mothe Guyon. Divisés en quatre volumes. [Ein Lorbeerkranz: in dessen Mitte das Wort: Vincenti (der Siegerin).] À Cologne, chez Jean de la Pierre. 1722.

Richtung ihrer Seelen darin erkannten, jeder nach dem Stande und Maaße seiner Erkenntniß. Was man am meisten bewunderte war dieses, daß sie mit gleicher Leichtigkeit ihre Gesänge auch dann niederschrieb wenn sie an ihren häufigen und schweren Krankheiten darniederlag, in der Mitte der Leiden, der Bekümmernisse, innerer und äusserer Quaalen, die nothwendig die Macht der Einbildungskraft schwächen, jedes Geistesvermögen dämpfen mußten. Sie fand einen unleidlichen Zwang in dem geringsten Nachsinnen, sie mochte nun dichten, in ungebundener Rede etwas niederschreiben oder in die Feder sagen." Nachdem sodann auf den Grund ihrer eigenen Bemerkungen über die Entstehung ihrer Werke ihre Geistesthätigkeit mit der der Propheten, Evangelisten und Apostel verglichen worden, durch deren Mund der heilige Geist geredet, deren Hände und Federn er sich als Werkzeuge bedient habe, seine heilsamen Lehren aufzuzeichnen und der Nachwelt zu überliefern; nachdem darauf hingedeutet worden, wie bei diesen kein Nachsinnen über sich selbst, kein Aufmerken auf die Weise ihrer Schreibart, noch die Stellung der Worte vorhanden gewesen, wie sie vielmehr das Wesen der von ihnen verkündigten Wahrheiten aus der Tiefe der Seele geschöpft wohin der Finger Gottes sie täglich eingeprägt habe; wie eben daher jenes Unbewußte, jene Einfalt und doch Mannichfaltigkeit ihrer Verkündigungen rühre, die mit unbeschreiblichem Zauber die Herzen zu Gott ziehe, mehr als der Prunk aller menschlichen Redekunst der nur an das Ohr rühre, und den der Wind verwehe, — nachdem alles dieses zur Sprache gebracht worden, wird fortgefahren: „Die Freunde der Dichterin, die dergleichen wiederholt erfahren, hätten Sorge getragen ihre Lieder zu sammeln, und dadurch Veranlassung gegeben zu deren gegenwärtiger Herausgabe. Man werde die erhabensten Wahrheiten des innern Lebens mit Einfachheit und wahrhaft

göttlicher Salbung darin entwickelt finden, die anmuthigsten Schilderungen der Gemüthslage einer von der höchsten Vollkommenheit entzückten Seele, der Schritte die sie zu dieser reinen Liebe gelangen lassen, der Tugenden die diesem Borne entquöllen. Um dieser gediegenen Schönheiten willen möge der Leser ihnen gegenüber unbekümmert bleiben um den gemeinen Schmuck gewöhnlicher Dichtungen. Genauigkeit und Regelmäßigkeit der Maaße, der Reime, und andere Kleinigkeiten auf die man bei weltlicher Dichtung streng halten dürfe, habe man hier nicht zu suchen. Aus Gewissenhaftigkeit sey auch daran nicht nachgebessert, sondern man habe alles so gelassen, wie es aus der Feder der Dichterin hervorgegangen sey, damit man mehr auf das Wesen der Wahrheiten achte, welche diese Dichtungen in sich schließen, als auf die Worte die ihnen als Ausdruck, als Erläuterung dienen. Zu großem Theile seyen ihre Gesänge auf weltliche Singweisen gedichtet, deren ursprüngliche Lieder man habe bezeichnen wollen, um an so viele schöne Geister die sich berücken ließen durch die Üppigkeit weltlicher Gesänge, die Einladung zu richten, daß sie ihre Neigung der Frömmigkeit zum Vortheil kehren, und die Wahrheiten und Lobpreisungen Gottes durch eben die Melodieen laut werden lassen möchten, deren so viel Andere sich bedienen um ihn zu beleidigen." So wiederholt sich denn hier was seit den Tagen der Kirchenreinigung und zumahl in deren frühesten Anfängen auf mannichfaltige Weise hervortrat, und es erscheint als innere Nothwendigkeit, daß wie damals das Kirchenlied als geistlicher Volksgesang vielfach an die Volksweise sich lehnte, hier das fromme Lied einer späteren Dichterin höheren Standes den beliebtesten Gesellschaftsgesängen, ja, den Opernarien sich anschmiegte, den Blüten des Kunstgesanges der damaligen Gegenwart. Begegnet uns doch ein Gleiches in der wenige Jahre zuvor durch die pietistisch-

mystische Regung angebahnten Abwandlung des evangelischen Kirchengesanges!

Wenn es nun hier unsere Absicht ist, von dieser Seite her die geistlichen Gesänge der frommen Dichterin zu betrachten, wir daher uns gedrungen sehen müssen, auch auf deren äussere Gestaltung sowohl für sich genommen, als in ihrer Verbindung mit der Tonkunst näher einzugehen, so befürchten wir doch nicht den Vorwurf, als wollten wir dem Wesen, dem innern Kern derselben vorübergehend, nur um jene Kleinigkeiten uns kümmern, in denen, nach den Worten der Vorrede zu unseren Gesängen, der gemeine Schmuck gewöhnlicher Dichtungen beruhe. Eine jede Betrachtung vom künstlerischen Standpunkte aus richtet sich nothwendig auf die Form, durch die und in der das Leben des Geistes sich kundgiebt und Gestalt gewinnt; was den Forscher beschäftigt, ist also keineswegs nur äusserer Schmuck, noch sind es zufällige Kleinigkeiten, über die er das Wesen vergißt, sondern dieses selber bildet den Mittelpunkt seiner Thätigkeit. Von einer anderen Seite her könnte uns der Vorwurf treffen, als sey der Gegenstand unserer Betrachtung derselben überhaupt nicht werth, eine Ansicht, die Mancher durch einen Ausspruch Voltaire's im 38sten Capitel seiner Darstellung des Jahrhunderts Ludwigs des XIVten für gerechtfertigt halten möchte, wo er von den quietistischen Wirren redet. Er sagt dort (worin wir ihm gern beistimmen) die Guyon sey keine staatsgefährliche Person gewesen, und fährt dann fort: „Ihre frommen Träumereien hätten die Beachtung des Herrschers nicht verdient; sie habe in ihrem Kerker zu Vincennes einen dicken Band mystischer Verse gedichtet, die noch elender seyen als ihre Prosa, sie habe Operngesänge darin parodirt,“ wo er denn 5 Zeilen eines ihrer Lieder (die Schlußstrophe des 148sten im ersten Theile) nicht

getreu anführt,*) worin sie sagt, daß die reine, vollkommene Liebe weiter reiche als man glaube, daß wenn sie beginne man nicht wisse, wieviel sie einst kosten werde: daß der Dichterin eigenem Herzen der Preis, der Lohn des Leidens unbekannt geblieben wäre, wenn es die reine Liebe nicht geschmeckt hätte. Mag der Gedanke in diesen Zeilen vielleicht nicht scharf und bestimmt genug ausgedrückt seyn, mag gegen die Form des Ausdrucks in denselben, eben wie auch in andern Liedern der Dichterin, Manches sich einwenden lassen; der Sinn dessen was sie sagen wollte ging immer dahin: „gegen das Leiden habe sie ein Gut über alle Schätzung hinaus eingetauscht," wogegen der freilich größere, aber bei unfrommem Sinne gegen sie aus Mißachtung nicht gewissenhafte Dichter ꝛc. frostig genug und ihrer Meinung entgegen, sie sagen läßt: „hätte ich die reine Liebe nicht gekannt, so wäre mir Vincennes und Leiden unbekannt geblieben." Bei der bekannten Gesinnung Voltaire's, seinem verachtenden Hinblick auf dasjenige, was er zu verstehen unfähig war, seiner gewissenlos-oberflächlichen Behandlung desselben, werden wir daher auf sein Urtheil eben auf dem Gebiete, um das es sich hier handelt, keinen Werth zu legen haben. Die Thatsache: daß sie Operngesänge parodirt habe, ist zwar richtig, wir werden später sehen, in welchem Sinne, mit welcher Einschränkung es geschehen sey.

---

*) Die Strophe lautet in der Ausgabe von 1722:

l'Amour pur & parfait va plus loin qu'on ne pense
On ne sait pas, l'orsqu'il commence
Tout ce qu'il doit couter un jour.
Mon coeur eût ignoré le prix de la souffrance
S'il n'eût gouté le pur amour.

Voltaire citirt:

Zeile 4: **n'aurait connu Vincennes ni souffrance etc.**
„ 5: **connu (statt gouté).**

In jedem der ersten 3 Theile der nach dem Tode der Dichterin erschienenen Ausgabe ihrer geistlichen Lieder ist der Inhalt nach inneren Beziehungen übereinstimmend in drei Gruppen zusammengestellt. Die erste giebt „Unterweisungen für die Seelen, die nach einer wohlbegründeten Innerlichkeit trachten." Die zweite: „Stimmungen einer, des inneren Lebens theilhaften Seele je nach ihren verschiedenen Zuständen." Die dritte: „Gefühle und Entzückungen einer in Gott aufgegangenen, von ihm zur Hülfe des Nächsten berufenen Seele."*) Mannichfacher, wenn auch minder zahlreich, ist der Inhalt des vierten Theiles, der in sechs Abschnitte getheilt ist. Der erste derselben bietet in 44 Liedern: „Empfindungen einer innerlich lebenden Seele den Hauptfesten des Jahres gegenüber." Am reichsten (mit 11 Liedern) ist hier das Weihnachtsfest bedacht, wenn wir überhaupt dieses Ausdruckes „bedacht" uns bedienen dürfen, der eine Absichtlichkeit voraussetzt, da unsere Dichterin doch lediglich durch inneren, unbewußten Trieb geleitet wurde. Unter ihnen stehen: je eines für das Fest Johannes des Evangelisten (Nr. 12) und das der Beschneidung Christi (Neujahr) (Nr. 13); vier für das Fest der Erscheinung Christi (Epiphanias, Dreikönigsfest, Nr. 14—17), das letzte über einen Spruch des heiligen Raymund, dessen die Kirche bei Gelegenheit dieses Festes gedenkt; eines (Nr. 18) für das Fest des heiligen Märtyrers Ignatius; vier (Nr. 19—22) für den Tag der Verkündigung Maria's, „der Fleischwerdung des ewigen Wortes, des Wunders der Liebe" unter denen eines (Nr. 21) eine Umschreibung des Lobgesanges der heiligen Jungfrau giebt. Es folgen nun: fünf (Nr. 23—27)

*) Der erste dieser drei Theile enthält 196, der zweite 243, der dritte 209 Lieder; unter ihnen der 2te eines, der dritte fünf, die nicht unserer Dichterin gehören, auf die wir später zurückkommen.

für den Charfreitag, eines (Nr. 28) für den großen Sabbath; vier für das Osterfest (Nr. 29—32); zwei für den Tag des heiligen Kreuzes (Nr. 33. 34), das letzte von ihnen mit Bezug auf die im Jahre 1715 am dritten Mai stattgehabte große Sonnenfinsterniß; eines (Nr. 35) auf Christi Himmelsfahrt, zwei (Nr. 36. 37) auf das Pfingstfest, das letzte von ihnen eine Umschreibung der Sequenz: Veni sancte spiritus, et emitte coelitus etc. zwei für das Fest der heiligen Dreieinigkeit (Nr. 38. 39), eben so viele für das des Frohnleichnams (Nr. 40. 41), endlich je eines für das der Verklärung Christi (Nr. 42), das Fest der Engel (Michaelis, Nr. 43) und den Gedächtnißtag der seelig Verstorbenen (Nr. 44). In dem 2ten Abschnitte finden wir (Nr. 84) kurze Betrachtungen und fromme Eindrücke, geeignet für Seelen, die einen Zug zum inneren Leben empfinden; der dritte bietet eine Umschreibung des hohen Liedes, die nach dessen acht Hauptstücken in eben so viel Gruppen zusammengestellt ist, doch ohne in den Stanzen durch welche dieselben gebildet werden, an die Zahl der Verse in der Überschrift sich zu binden.*) Bis hieher reichen die für Gesang bestimmten Lieder; nur einmahl, wie wir sehen werden, kommen dergleichen ausnahmsweise noch vor. Der vierte Abschnitt stellt die 45 Gedichte die er begreift, in zwei, der Form nach unterschiedene Hälften zusammen. Die ersten 30 geben uns Ergiessungen über Gegenstände christlichen und inneren Lebens in heroischen Versen (Alexandrinern), von denen mehre auf die

---

*) Das 1ste Capitel enthält 22 ⎫
„ 2te „ „ 18 ⎪
„ 3te „ „ 12 ⎪
„ 4te „ „ 17 ⎬ Strophen.
„ 5te „ „ 21 ⎪
„ 6te „ „ 12 ⎪
„ 7te „ „ 10 ⎪
„ 8te „ „ 17 ⎭

Feste des kirchlichen Jahres sich beziehen: Nr. 1 auf den Tag der Reinigung Mariens (der Darstellung Christi im Tempel), Nr. 3 auf den Charfreitag, Nr. 4 auf den Allerheiligentag, Nr. 13 auf des Herrn Auferstehung. Die übrigen 15 kürzeren Gedichte sind in zwanglose Strophen gefaßt, und auch unter ihnen finden wir Beziehungen auf bestimmte festliche Tage: auf Mariä Reinigung im 33sten; auf das geheimnißvolle Zusammentreffen der Verkündigung Mariens und des Charfreitags am 25sten März, der Fleischwerdung des ewigen Wortes, und des erlösenden Leidens des Menschensohnes, im 34sten; auf des Herrn Auferstehung mit seinen 5 Wunden, den Zeichen seines Leidens in seiner Verherrlichung, im 35sten. In dem 5ten Abschnitte, dem kürzesten unter allen, finden wir 22 Gedichte die in einer einzelnen frommen Richtung sich bewegen: Christliche Gedanken über das Leben der h. Jungfrau und die Kindheit Christi, eingefaßt durch ein, dem Gesange bestimmtes, mit keiner Nummer versehenes Einleitungs- und Schlußlied, für die eine gleiche Melodie (Taisez vous ma musette) vorgeschrieben ist. Die Dichterin schaut im Geiste die Geburt Mariens, ihre Darstellung im Tempel, erblickt sie dort still arbeitend mit anderen Jungfrauen, in deren Herzen die heiligen aus dem Borne inniger Liebe quellenden Empfindungen des ihrigen überströmen; es stellt sich ihr dann der verkündende Engel dar und der demüthige Gehorsam der Jungfrau ihm gegenüber, die Heimsuchung und Maria's begeisterter Lobgesang worin sie des Herrn überschwengliche Hoheit, ihre eigene Niedrigkeit und Nichtigkeit bekennt; und wie die Dichterin in Maria das Vorbild, die Blüthe der reinen Gottesliebe erblickt, schließt sie jedes dieser sechs ersten Gedichte mit dem Anrufe: Erringe (gewähre) mir, o Mutter der reinen Liebe, daß ich einst eingehen möge in

Jesum!*) In den folgenden Gedichten wird die Ankunft der h. Jungfrau zu Bethlehem gefeiert, die Geburt Jesu, die Engel die sie den Hirten verkündigen, die Beschneidung, die Darbringung Christi im Tempel; wir schauen ihn schlafend in seiner Wiege, dann in seiner Niedrigkeit, das Kreuz ihm zur Seite; die Anbetung der Könige wird uns vorübergeführt, die Flucht nach Aegypten, der Aufenthalt in diesem Lande, in welchem einst die Stammväter des jüdischen Volkes dem Joche harter Knechtschaft unterlagen, das Bild der heiligen Familie; endlich erscheint uns der Erlöser in einzelnen Zügen seines kindlichen Lebens: wie er Seifenblasen macht, das Haus kehrt, Holzspäne auflief't, Joseph Holz sägen, Balken herrichten hilft, endlich bei einem Nachen mit Hand anlegt, wo denn die Beziehung auf das Schifflein der Kirche nicht fern bleiben kann. Der sechste Abschnitt endlich, ebenfalls umschlossen von einem nicht mitgezählten Einleitungs- und Schlußgedichte, die aber nicht für den Gesang bestimmt sind, enthält 44 Gedichte meist geringen Umfanges: „Verschiedene Wirkungen heiliger und irdischer Liebe, in mancherley Sinnbildern dargestellt“ die dann auch auf 11 Kupferplatten, deren jede 4 solcher sinnbildlicher Darstellungen in besonders abgegränzten Abtheilungen enthält, zu sinnlicher Anschauung gebracht werden. Das Mißverhältniß das bei sichtlicher Darstellung eines dichterischen Bildes niemals völlig ausbleiben wird, macht auch hier sich geltend, vielleicht nicht ganz auf so verletzende Weise wie bei den Emblematikern des früheren 17ten Jahrhunderts. Die Gedichte, mit Ausnahme von vieren, sind mit einem, zuweilen auch mit 2 Schriftsprüchen überschrieben die ihnen als Texte dienen. Wie

*) Obteneż (octroiez) moi, mère du pur amour
Que je passe en Jésus un jour.

diese Lieder alle, zumahl die der ersten 3 Theile, und die der früheren 4 Abschnitte des 4ten genau zusammenhängen mit demjenigen, was wir nach dem eigenen Berichte der Dichterin über ihre inneren Zustände auszugsweise zusammengestellt haben, brauchen wir nicht erst zu bemerken; sie spiegeln dieselben auf das lebendigste ab, sie zeigen, womit ihre Seele sich unablässig beschäftigt.*)

Unter der Gesammtzahl von 888 Liedern, welche die 4 Theile unserer Sammlung in sich schließen, und von denen 777 bestimmt sind gesungen zu werden, befinden sich indeß sechs, die der Urheberin der übrigen nicht angehören; das 129ste im 2ten, das 25ste, 106te, 110te, 144ste, 147ste im dritten. Alle diese enthalten Fragen an die Dichterin über Gegenstände des inneren Lebens, die sie unter der folgenden Nummer durch ein Lied beantwortet, gewöhnlich von gleicher Strophe, und auf dieselbe Melodie zu singen, wovon nur zwei Fälle eine Ausnahme machen.**) Das zehnte Lied des zweiten Abschnittes im 4ten Theile, endlich das die Überschrift führt „Gott, der ganze Inhalt des Herzens (Dieu, le tout du coeur) verschmilzt zwei Strophen, die eine von Breboeuf, die zweite von unserer Dich-

---

*) Nr. 7 führt die Überschrift: La grace de l'Esprit ne sait point de lenteur. S. Ambroise.
„ 16 „ „ „ l'Amour profane vaincu.
„ 18 „ „ „ le triomphe de l'amour.
„ 34 „ „ „ Union d'amour.

**) Das 106te Lied des 3ten Theiles, einer sechszeiligen iambischen Strophe (auf die Melodie: Le beau berger Tirsis etc. zu singen) wird durch ein Lied (Nr. 107) einer 4zeiligen, ebenfalls iambischen Strophe beantwortet, auf die Weise: Si tu voulais Lisette (Taisez vous ma musette etc.). Das 144ste desselben Theiles, der so eben erwähnten 4zeiligen Strophe, und auf die letztgedachte Strophe gerichtet, wird unter Nr. 145 durch ein zwar auch vierzeiliges, doch abweichenden Strophenbaues, beantwortet, auf die Melodie: Mon cher troupeau, cherchez la plaine.

terin zu einem Ganzen, das nun dem Einen wie der Andern mit gleichem Rechte angehört.

Die Mehrzahl der Strophenformen in welche diese Gedichte sich gestalten, sind von der Dichterin nicht erfunden, sie hat ihre Dichtungen bekannten und gangbaren Maaßen angeschlossen; 16 Lieder nur lassen durch die Überschrift: „air nouveau" vermuthen, daß Inhalt und Form ihr gleichmäßig angehören. Ob auch die Melodieen? müssen wir unentschieden lassen, eben wie wir nicht wissen, wie diese gelautet haben mögen, da sie uns nicht mitgetheilt werden. Wir gehen diesen Liedern einstweilen vorüber, und wenden uns zu der überwiegenden Anzahl der übrigen, an schon vorhandene Maaße sich lehnenden, deren Singweisen durch Forschung uns theilweise noch erreichbar sind. Diese lehrt uns, daß eine Anzahl derselben aus Lulli's Opern geschöpft ist, namentlich aus dem Cadmus (1673) der Alceste (1674) dem Theseus (1675) Atys (1676) Phaëton (1683) Amadis (1684) der Grotte von Versailles (1685) Zéphir et Flore (1688) die ich hier nenne, soweit die mir zu Gebote gestandenen Mittel mich dazu befähigen. Ein anderer Theil derselben ist weltlichen Liedern ursprünglich eigen, für die ich den Namen der Gesellschaftsgesänge wähle, weil sie mit Ausnahme weniger das Gepräge des Volkstones nicht tragen, ich daher die Bezeichnung als Volkslieder absichtlich vermeide, so verbreitet jene Lieder auch in den untern Schichten der Gesellschaft damals gewesen seyn mögen. Befremden darf uns nicht, daß diese Töne zu unserer Dichterin drangen und in ihrem Gedächtnisse hafteten, so daß sie für Lieder anderer Art ungesucht sich ihr darboten. Denn obwohl sie in noch jungen Jahren, schon ihrer Richtung auf inneres Seelenleben zufolge, von Allem sich fern hielt das nur den Sinnen schmeichelte, so kam sie doch auf mancherlei Wegen ohne ihren

Willen mit diesen Gesängen und ihren Weisen in Berührung. Zunächst durch diejenigen, die ihrer Geistesrichtung feindselig gesinnt, sie absichtlich darin zu stören suchten. Auch sie selber erhebt dann gegen sich die Anklage, in späterer Zeit durch sieben Jahre ein Leben der Sinne geführt zu haben, bis am Magdalenentage 1680 die Fürbitte des Pater la Combe sie dessen erledigte; ein Leben, während welchem sie des inneren Gebetes, aller frommen Pflichten vergessend, oder nur mit Widerstreben sie erfüllend, dem Weltwesen nachgetrachtet habe, ohne doch die gewünschte Befriedigung dadurch zu finden. Zu diesen weltlüsternen Neigungen die sie sich vorwirft, gehörte wohl auch das Gefallen am Gesange, zumahl an jenen Liedweisen zärtlichen oder scherzhaften Ausdruckes, die sie späterhin ihren geistlichen Dichtungen gesellte; auch ergiebt sich, daß eben innerhalb des von ihr bezeichneten Lebensabschnittes (1673—1680) die Mehrzahl der genannten Opern Lulli's entstand, der durch sie auf den Gipfel seines Ruhmes gelangte, und nun erst allgemeine, mit jedem Jahre wachsende Bewunderung errang, so daß es nicht befremden darf, wenn diese Werke die Aufmerksamkeit einer begabten Freundin des Gesanges erregten. Finden wir unter den genannten Opern aber auch andere, die Lulli während einer Zeit schuf, wo unsere Dichterin ihre fromme, auf das Innere gewendete, der Welt abgeneigte Richtung wiedergewonnen hatte, wo sie in der Überzeugung einem hohen von Gott ihr angewiesenen Berufe genügen zu müssen in der Fremde herumzog, und möchten wir demnach voraussetzen, daß sie von jenen Werken nicht habe berührt werden können; so zeigt sich doch bei näherer Prüfung, daß eine Berührung dennoch nothwendig eintreten mußte, wäre sie auch nur auf einzelne Theile jener späteren Opern beschränkt geblieben.

Die Guyon nämlich kehrte im Jahre 1687 nach Paris

zurück, und weilte dort unangefochten, ja, nach der baldigen Erledigung ihrer ersten Gefangenschaft, von hochgestellten Personen geehrt und beschützt. Wenn sie nun auch dem Schauspiele, namentlich dem musikalischen, jetzt nicht mehr nachging, ja, es absichtlich mied, so lebte sie doch in der höhēren Gesellschaft der Hauptstadt, deren Glieder eben damals den Verlust des in jenem Jahre hingeschiedenen, gefeierten Künstlers lebhaft beklagten, um so mehr aber an den Schöpfungen seiner letzten Jahre sich noch ergötzten, als der bis dahin frisch sprudelnde Quell dieser stets erneuten Genüsse nunmehr für sie versiegt war. So geschahe es, daß alle diese Töne dem Gedächtnisse unserer Dichterin sich dauernd einprägten. Wenn in der Einsamkeit ihres späteren Kerkers das Bild ihrer Führung ihrem Geiste vorüberging, wachten sie in mannichfachen Beziehungen in ihr auf. Zunächst erklangen sie ihr in ihrem störenden, ja, feindlichen Entgegentreten als erzwungene Zerstreuung; dann in der Sehnsucht nach ihnen, ohne daß sie die gehoffte Erquickung gebracht hätten; zuletzt in dem Umgebenseyn durch sie, ohne alle Absichtlichkeit, nur zufolge der Ereignisse, der Richtung der Zeit. Wie erklärlich, daß sie alle diese Erinnerungen, wie sie es mit ihrer eigenen Selbstigkeit und Ichheit gethan, aufzulösen strebte in die tiefe, innere Gottesliebe, die ihr Eines und Alles geworden war, alles Störende und Trübende der Vergangenheit in diesen Quell seligen Vergessens tauchend! So entstand ihr die Verbindung des Geistlichen mit dem Weltlichen, nicht als bewußtes absichtliches Streben, sondern als ein aus der Gesammtheit ihrer Gemüthsrichtung unmittelbar und nothwendig Hervorgegangenes, ohne daß sie sich Rechenschaft darüber gegeben hätte, wie denn auch in ihren Aufzeichnungen ein ausdrückliches Wort darüber nirgend zu finden ist. Ganz anders, wie wir sehen, gestaltete sich bei ihr jene Verbindung, als im

16ten Jahrhunderte bei dem Herausgeber der souter liedekens in den Niederlanden, den Umdichtungen der Knaust, Vespasius, des Freiherrn Philipp von Winnenberg und Beihelstein in Deutschland, dem Verwenden weltlicher Singweisen auf geistliche Lieder bei Neukranz, Mauritius Cramer, und anderen deutschen Dichtern des 17ten Jahrhunderts. Bei diesen war es die ausgesprochene Absicht, die weltliche Melodie durch das geistliche Gedicht zu heiligen, die Erinnerung an den Inhalt des ursprünglichen damit im Volke allmählich auszulöschen, während unsere Dichterin nur dem unbewußten Triebe ihres Innern gehorchte. Um nun zurückzukehren zu den für ihre geistlichen Lieder entlehnten Strophengattungen, an deren Erwähnung wir die vorangehende Betrachtung knüpften, so bemerken wir im Voraus, daß deren öfteres und seltneres Vorkommen zunächst allerdings auf persönlicher, unbewußter Vorliebe zu der einen oder andern beruhen wird, wir aber dennoch mit einiger Vorsicht auch eine allgemeinere Folgerung über die Beschaffenheit des französischen Liedergesanges daraus werden ziehen dürfen.

Im Allgemeinen sind der metrischen Formen unserer 777, dem Gesange bestimmten geistlichen Lieder 124: 108 entlehnte, 16 neue. Jene ersten aber gestalten sich wiederum in mehr oder weniger melodische Formen, deren Anzahl die der metrischen im Ganzen um 44 überwiegt, etwas mehr als ein Drittel derselben; alles zusammengerechnet deutet unser Buch demnach für 777 Lieder auf 168 Melodieen, die in seinem Inhaltsverzeichnisse durch die Anfangszeilen ihrer ursprünglichen Lieder bezeichnet sind. Nun werden wir zwar durch die gedruckten und gestochenen Ausgaben der Opern Lulli's, und zahlreiche Sammlungen französischer „Airs et chansons“ aus verschiedenen Zeitaltern, namentlich demjenigen aus dem unsere

Lieder stammen, befähigt, einen Theil dieser Melodieen wieder aufzufinden, doch nur einen, nicht an die Hälfte der Gesammtzahl aller reichenden; etwas Genügendes über Tonart und rhythmische Bildung daraus zusammenstellen zu wollen, wäre also, abgesehen auch von der Treue ihrer Aufzeichnung, ein mißliches Vorhaben, und wir beschränken uns daher auf die Betrachtung der metrischen Formen (der Strophengattungen). Dabei ist aber im Voraus zu bemerken, daß bei deren Bestimmung allezeit nur die Betonung (Accentuation), wie überhaupt bei französischen Versen, das leitende Kennzeichen ist, nicht die Länge und Kürze der Sylben (Quantität); daß aber das Gewicht, welches einzelne derselben zufolge ihrer Reihefolge erhalten, doch wiederum in den Melodieen nicht immer mit dem Tactgewichte übereinkommt, eine völlig genügende Feststellung also schwierig bleibt.

Mit diesen Einschränkungen, unter denen alles Folgende zu verstehen ist, erscheint die iambische Form, als die zumeist vorwaltende, in hundert jener Strophenarten, während die trochaische nur in elf, die aus Zeilen der einen und andern Art gemischte nur in deren 13 vorkömmt. Betrachten wir die Gesammtheit dieser metrischen Formen nach der Zahl der darin vorkommenden Zeilen, so finden wir, daß diese von 3 bis zu 21 steigen; diese äussersten Enden in Zeilenreichthum und Armuth kommen jedes nur einmahl vor, in einerlei Gliederung ihrer Zeilen eben so auch die neun- und zwölfzeilige Form. Etwas öfter, doch auch nicht häufig, kehren die fünf-, sieben- und zehnzeilige Strophe wieder, auch begegnet uns in einzelnen Fällen die mehrmahlige Wiederholung bestimmter Zeilengliederungen derselben. So erscheint die 5zeilige Strophe in fünferlei Formen, deren eine 24mahl wiederkehrt, — eine iambische, in der zwei 8sylbige Zeilen einer 7sylbigen vor-

angehen, an welche die Folge einer 8= und einer 7sylbigen sich schließt — während von den übrigen nur eine zweimahl vorkommt, jede der anderen drei nur einmahl. Die siebenzeilige Strophe zeigt ebenfalls, der Zeilengliederung zufolge, 5 Formen, von denen zwei nur einmahl wiederkehren, eine 3te nur zweimahl sich wiederholt, und die beiden übrigen allein etwas öfter vorkommen: eine gemischte, trochaisch=iambische dreimahl (7755tr., 7.8.7iamb.) eine rein=iambische achtmahl (998 11889). Die zehnzeilige endlich erscheint in dreierlei durchweg iambischen Formen, von denen zwei nur einmahl angetroffen werden, die dritte sich zweimahl wiederholt. Zwischen der 10= und der 12zeiligen Strophe findet sich keine 11zeilige als Mittelglied, und eben so wenig ist ein solches zwischen der 12= und 21zeiligen vorhanden, welche letzte zwischen drei iambische 4zeilige Gesätze (9,8,9,8) in denen dieselben Worte (als Kehrreime) sich wiederholen, zuerst ein ebenfalls iambisches 4zeiliges Gesätz einschiebt, das mit einer 13sylbigen Zeile beginnend, in eine 6=, 5= und 4sylbige abfällt, sodann ein fünfzeilig=trochaisches in der Folge von 8,7,7,8,7sylbigen Zeilen.

Die am häufigsten erscheinenden Formen sind aber die 4=, 6= und 8zeilige Strophe, und von mannichfacher Zeilengliederung. Der vierzeiligen Strophe gehören allein 448 Lieder des Buches an, beträchtlich mehr als die Hälfte aller, in denen wir 35 selbständige Formen, ihrer Zeilengliederung zufolge, wahrnehmen, alle, bis auf eine gemischte, (8,7 tr. 8.10) iambischer Art, von denen je eine 131=, 91=, 53=, 21=, 15=, 13=, 9=, 8=, 5= und 4mahl sich wiederholt, zwei 27= und 3mahl, 7 zweimahl, und nur 13 ganz einzeln dastehen. Reicher noch an Arten der Zeilengliederung ist die sechszeilige; es sind deren 38, darunter die Mehrzahl (29) iambische, 5 trochaische, 4 gemischte. Von diesen Formen begegnet uns je eine

55=, 24=, 9=, 6mahl; je zwei 19=, 4=, 3mahl; vier 5mahl, sieben 2mahl, und 17 stehen einzeln da. Die achtzeilige endlich läßt uns 18 selbständige Formen erkennen, 3 trochaische, 5 gemischte, 10 iambische. Eine gemischte wiederholt sich 22=, eine trochaische 11mahl; zwei iambische 5mahl; drei (eine trochaische, zwei iambische) 3mahl; vier (je eine iambische und trochaische, und zwei gemischte) 2mahl; sieben endlich (5 iambische und 2 gemischte) kommen nur einmahl vor.

Einige dieser Strophenarten von gleicher Zeilenzahl und Gliederung zeigt uns auch der Lutherische und ursprünglich französisch=Calvinische Kirchengesang, doch nur unter den 4=, 5=, 6= und 8zeiligen; die 7zeilige, in jenem ersten seit der Kirchenreinigung in so mancherlei Gliederungen heimisch, erscheint hier nur in Formen, die weder in dem einen noch dem andern angetroffen werden.*)

Unter den vierzeiligen finden wir zunächst jene Form in welcher eine acht= eine siebensylbige und iambische Zeile zweimahl mit einander wechseln;**) sie eignet im evangelischen Kirchengesange den Melodieen: „Der vom Gesetz gefreiet war" (Tucher Nr. 32) „Ich dank dir schon durch deinen Sohn" (Tucher Nr. 33) „Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein" ꝛc. (Tucher Nr. 34), kommt aber in den geistlichen Gedichten der Frau von Guyon nur einmahl, mit einer einzigen, von mir nicht aufgefundenen Melodie vor.

---

*) a) iambische: 9 9 8 11 8 8 9.
13. 12. 12. 13. 12. 8. 9.
12 11. 12. 13. 7 6 12.
b) trochaisch: 6 5 6 5 5 6 5.
c) gemischt: 7 7 5 5 tr. 7. 8. 7. i.

**) In dem 13ten Liede des ersten Theiles, das auf die Weise: „j'avais juré plus de cent fois" gerichtet ist.

Sodann jene, in 131 Fällen sich wiederholende iambische Strophe, in der zweimahl eine 11sylbige Zeile einer 10sylbigen vorangestellt ist, und die unter neun melodischen Formen wiederkehrt, *) die theilweise noch in dem Vaterlande der Dichterin fortleben; sie eignet dem 12ten der Calvinischen Psalme (Donne secours, Seigneur, il en est heure) und dem 110ten (Le tout puissant à mon seigneur et maitre A dit ce mot, à ma dextre te sieds etc.). Auch in abweichender Zeilenstellung finden wir diese Strophe unseren Liedern und dem Calvinischen, einmahl auch dem deutsch-evangelischen Kirchengesange gemeinsam. So eignet sie dem 19ten Liede des 2ten Theiles, das gegen die eigennützige Liebe eifert (De l'intérêt chacun a de la honte) und dort auf die Weise der Quatrains de Pibrac „Petite abeille ménagère alerte" verwiesen wird, und dem 87sten der Calvinischen Psalme (Dieu pour fonder son tresseur [très sûr] habitacle Es monts sacrez a prins affection etc.) wo nun zwei 10sylbige Zeilen von zwei 11sylbigen umschlossen werden; so endlich dem 80sten Liede des 2ten Theiles, einem beschaulichen Gebete (Vous m'enseignez o mon souverain maitre etc.) das, wunderlich genug, auf die Melodie „Toute la nuit j'ai la puce à l'oreille" verwiesen wird, und dem 8ten Psalme (O nostre Dieu et Seigneur amiable) dessen Weise im

*) (11. 10. 11. 10.)
La jeune Iris me fait porter ses chaines etc.
D'un beau pêcheur la pèche malheureuse etc.
Gardez vous bien très aimable jeunesse etc.
Je ne saurois offrir à ma bergère etc.
Je vis en paix, mes peines sont finies etc.
La reine de Cythère.
Les folies d'Espagne
Les prés, les bois, les ruisseaux, les fontaines etc.
Un tendre amour toujours nous inquiète etc.

deutsch-evangelischen Kirchengesange auf die Abendlieder: „Der Tag ist hin, mein Jesu, bei mir bleibe“ und „Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz gewendet“ übertragen ist; in den Strophen aller dieser Gesänge stehen zwei 11sylbige iambische Zeilen zwei 10sylbigen voran. Endlich gehört hieher jene iambische Strophe, die zweimahl den Wechsel einer neun- und achtsylbigen Zeile darstellt, und in 53 unserer geistlichen Lieder erscheinend, unter drei melodischen Formen vorkommt*) deren eine die Weise der 10 Gebote des Calvinischen Psalters ist (Leve le coeur, ouvre l'oreille etc.) mit deren erster Strophe die Dichterin das 29ste Lied des 3ten Theiles von der Niedrigkeit (petitesse) und Hingebung (abandon) dem Herrn gegenüber, beginnt; eine Melodie, die dem 140sten der Calvinischen Psalme mit den 10 Geboten gemeinsam ist (O dieu donne moi delivrance de cet homme pernicieux) und mit geringer Veränderung auch bei dem deutschen Liede „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn“ rc. sich wiederfindet (Tucher Nr. 102. 108). Unter den fünf Strophenarten zu 5 Zeilen in unsern Liedern findet sich nur eine welche diesen und dem deutsch-evangelischen Kirchengesange gemeinschaftlich ist, die iambische, die mit zwei 8sylbigen Zeilen beginnend, ihnen eine 7-, 8- und 7sylbige folgen läßt. In jenen erscheint sie 24mahl, unter 4 melodischen Formen,**) zum erstenmahle mit dem 6ten Liede des ersten Theiles, das Gott als den Mittelpunkt der Seele feiert; in

---

*) Außer der bald zu nennenden: Lève le coeur etc. noch:
Mon cher troupeau, cherchez (quittez) la plaine etc.
Reveillez vous, belle endormie etc.

**) Ami ne passons pas Creteil etc.
Un de nos bergers l'autre jour etc.
Le berger Tirsis est reveur etc.
Je ne me soucie plus de rien etc.

diesem letzten gehören ihr viele Lieder an, und schon im 16ten Jahrhunderte 5 Melodieen, deren eine aus dem heiligen Gesange der mährischen Brüder stammt.*) Die sechszeilige Strophe bietet uns nur eine einzige iambische, unsern Liedern mit dem Calvinischen Psalter gemeinsame Form in einem Gesätze, worin einer 9sylbigen Zeile zwei 8sylbige in einmahliger Wiederholung sich anreihen. In jenen erscheint sie 5mahl unter 2 melodischen Formen,**) zum erstenmahle in dem 22sten Liede des 2ten Theiles (Oh pur amour que l'on ignore) das die Frage erhebt, von wem die Wahrheit und die reine Liebe zurückgewiesen, von wem sie angenommen werde, wo es denn findet, daß die Scheu vor Schmach und Schmerz, ihren steten Begleitern, von Beiden zurückstoßen, daß nur ein sich selbst verläugnendes Gemüth sich ihnen willig öffne. Ein gleichgebildetes Gesätz zeigt der 58ste Psalm (Entre vous conseillers qui estes Liguez et bandez contre moi etc.). Unter den Strophen zu acht Zeilen begegnen uns zweierlei iambische Formen, die wir nicht allein in vielen Liedern des deutsch-evangelischen Kirchengesanges und einer Fülle ihnen angehöriger Melodieen antreffen, sondern auch in den Calvinischen Psalmen. Die eine zeigt den regelmäßigen Wechsel einer 8- und 7- die andere einer 7- und 6sylbigen Zeile. Jene erste erscheint in fünf geistlichen Liedern der Guyon, die auf die Singweisen von 4 weltlichen ver-

---

*) T. Nr. 144. Da Jesus an dem Kreuze stund rc.
Nr. 145. Jauchzet dem Herrn alle Land rc.
Nr. 146. In dich hab' ich gehoffet, Herr rc.
Nr. 147. In einer großen Dunkelheit rc.
(Kirchengesang rc. [der b. Brüder] 1566.)
Nr. 148. Verzage nicht o frommer Christ rc.

**) Enfarinez bien votre tête etc.
L'autre jour j'apperçus en songe etc.

wiesen werden;*) im französisch-Calvinischen Kirchengesange eignet sie dem 91sten Psalme (Qui en la garde du haut Dieu Pour jamais se retire). Im deutsch-evangelischen Kirchengesange ist sie eine der häufigst vorkommenden, wie wir denn auch im weltlichen ihr vor allen andern häufig begegnen, und bei Liedern des mannichfachsten Inhalts. So eignet sie namentlich den durch alle evangelischen Gesangbücher verbreiteten Liedern: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" ꝛc. (Tucher Nr. 328. 329) „O Herre Gott, dein göttlich Wort" ꝛc. (T. Nr. 334) „Was mein Gott will das gscheh allzeit" ꝛc. (T. Nr. 335) welches letzte seine bekannte Weise einem französischen weltlichen Liede (Il me suffit de tous mes maux etc.) verdankt; wie dagegen ein weniger bekanntes geistliches Lied von gleicher Strophe „Freut euch, freut euch in dieser Zeit" ꝛc. die seinige von einem deutschen weltlichen entlehnt hat: „Nun weiß ich eins das mich erfreut, das Blümlein auf bunter Haide" ꝛc. (T. Nr. 331).**) In gleicher Weise verhält

---

*) Joconde — Aimons sans que l'amour jaloux — Mon cher Bachus tout est perdu — Seigneur vous avez bien voulu. Die Lieder sind folgende:

III. Nr. 133. 134. Frage eines Fremden, und Antwort der Dichterin über das willige Opfer der Ich- und Selbstheit (Abandon dans la perte totale).

IV. Sect. 2. Nr. 5. Aimer Dieu et non ses dons.
Ce ne sont point, je vous le dis
Vos biens, vos dons que j'aime.

Nr. 31. Amour pur et fort. „Aimons ce Dieu saint et jaloux" etc.

Nr. 79. Dieu seul est tout en l'ame anéantie.
Voulez vous savoir qui je suis?
Rien! et Dieu toute chose.

**) Die übrigen, weniger allgemein verbreiteten Lieder und Melodieen, denen im ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung diese Strophe eignet, sind folgende:

Auf dieser Erd' hat Christ sein' Heerd' ꝛc. (T. Nr. 327.)
Erzürn' dich nicht o frommer Christ ꝛc. (T. Nr. 330.)

es sich mit der zuletzt genannten, den 4mahligen Wechsel einer 7= und 6sylbigen Zeile darstellenden Strophenform. Sie eignet bei unserer Dichterin nur zwei Liedern, welche auf die Melodie eines weltlichen verwiesen werden: La mémorable entrée du grand Roi des François etc.; eines derselben lehrt die Liebe der eigenen Nichtigkeit, die vollkommne Selbstentäusserung: (Th. III, Nr. 131: Amour de son néant, & abandon de tout: „Que j'aime la faiblesse et la simplicité" etc.) das andere die reine Liebe, der eigenen Schwachheiten ungeachtet (Th. IV. Sect. II. Nr. 57: Aimer purement, nonobstant ses foiblesses: „Mon Dieu la bonne chose, que d'aimer purement" etc.). Im französisch=Calvinischen Kirchengesange findet sie sich bei zwei Psalmen: dem 128sten: „Bienheureux est quiconque sert à Dieu volontiers" etc. und dem 130sten: „Du fonds de ma pensée" etc. Im deutsch=evangelischen Kirchengesange ist sie aber eine der häufigst vorkommenden, und mehre der Lieder die ihr angehören, haben ihre Singweisen von weltlichen überkommen. So das Lied: „Ach Gott, wem soll ichs klagen" rc.*) von

---

Nun welche hie ihr Hoffnung gar rc. (T. Nr. 333.)
Herr schaff mir Recht in mein'r Unschuld rc. | in Burkard Waldis' Psalter. | T. Nr. 332.
Wohl dem Menschen, dem Sünden viel rc. | | T. Nr. 336.
Ein' neue Bahn wir alle hier rc. | | T. Nr. 399.
Sei gnädig o Herr deinem Land rc. (T. Nr. 401.)
Gebenedeit sey Gott der Herr rc. (T. Nr. 402.)
Gieb Fried' zu unsrer Zeit o Herr rc. (T. Nr. 403.)
Mein Hirt ist Gott der Herre nur rc. (T. Nr. 404.)
O Herr Gott mein, die Rach' ist dein rc. (T. Nr. 405.)

*) T. Nr. 306. Die Melodie findet sich schon in den souter liedekens (1540) auf den 67sten Psalm angewendet: mit ihrem ursprünglichen Liede steht sie in dem 5ten Theile von Forsters frischen Liedlein (1556) Nr. 38. in einem Tonsatze von Nicolaus Baubdweyn. Noch 2 andere, ebenfalls mit den Worten „Ach Gott wem soll ich klagen" beginnend, aber dann abweichend fortfahrend und ihre Melodieen s. bei T. Nr. 307. 308. Beide Singweisen haben ein entschieden weltliches Gepräge, das der letzten angeeignete Lied

einem mit einer gleichen Zeile beginnenden: so ein anderes „An Gott hats nie gemangelt" ꝛc. von dem Liede „vom Grafen zu Rom" (nach dem Coburger Gesangbuche von 1621: „Fröhlich in Ehren" ꝛc. (T. Nr. 309); so beruht ferner das geistliche Lied (T. Nr. 314) „Herzlich thut mich erfreuen", höchst wahrscheinlich auf einem weltlichen gleichen Anfanges: so verdanken urkundlich die weit verbreiteten geistlichen Lieder: „Herzlich thut mich verlangen"ꝛc. (O Gott mich armen Sünder ꝛc. O Haupt voll Blut und Wunden" ꝛc. T. Nr. 315) und „Ich dank dir lieber Herre" ꝛc. (T. Nr. 316) ihre schönen Melodieen den weltlichen Gesängen: „Mein G'müth ist mir verwirret" ꝛc. und „Entlaubt ist uns der Walde" ꝛc. Ausserdem eigneten schon im ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung — abgesehen von den deutschen Übertragungen der zuvor genannten französischen Psalme durch Lobwasser — dieser Strophe, und eignen aus ihr hervorgegangenen Melodieen die Lieder: „Ach Gott vom Himmelreiche" ꝛc. (T. Nr. 304. 305) „Dein Schifflein Jesu Christe" ꝛc. (T. Nr. 310) „Freut euch ihr lieben Christen" ꝛc. (T. Nr. 311) dessen schöne Singweise und deren gleich treffliche Behandlung von Leonhart Schröter herrührt;*) „Geduld die soll'n wir haben" ꝛc. (T. Nr. 312) „Gott hat den Mensch'n für allen" ꝛc. (T. Nr. 313); endlich Valerius Herbergers Lied: „Valet will ich dir geben" ꝛc. dessen Melodie von M. Teschner (1613) wir späterhin vorzugsweise dem P. Gerhardschen Adventsliede: „Wie soll ich dich empfangen" ꝛc. gesellt finden.

Diese Vergleichung der in den Guyonschen Liedern vorkommenden Strophenformen — auf die wir in Ermangelung

---

führt auch im Coburger Gesang-Buche von 1621 die auf weltlichen Ursprung deutende Überschrift „Ich hab' so lang' gestanden".

*) Weihnachtsliedlein ꝛc. 1587. 4st.

der Mehrzahl ihrer melodischen Formen uns beschränken mußten — mit denen des evangelisch-deutschen und französisch-Calvinischen Kirchengesanges, von denen wir theils wissen, theils voraussetzen dürfen, daß sie ursprünglich Volks- (mindestens weltlichen) Liedern angehören, gewährt uns einen willkommenen Blick in das, dem einen wie dem andern Volke in der Strophenbildung und der auf diesen ihren rhythmischen Bestandtheil gegründeten Gestaltung der Melodieen vorzüglich und allgemein Zusagende. Die Zeit der Entstehung der weltlichen Lieder, auf deren Singweisen unsere Dichterin ihre geistlichen Gesänge gerichtet hat, wissen wir nicht anzugeben: nur zwei derselben — Charmante Gabrielle und La mémorable entrée — deuten auf die Zeit Heinrichs des IVten, also die letzten Jahre des 16ten, die ersten des folgenden Jahrhunderts, und es dürfte keines derselben ein höheres Alter ansprechen können. Hieraus schon ergiebt sich, daß wir darauf, daß einige Strophenformen, selbst die am häufigsten in unsern Liedern vorkommenden schon in den Psalmen Marots und Beza's angetroffen werden, den Schluß zu gründen nicht berechtigt sind, daß unter den weltlichen Liedern deren Melodieen die Guyon für ihre geistlichen Gesänge in Anspruch nimmt, sich einige befinden möchten welchen die für die Calvinischen Psalme entlehnten Weisen ursprünglich angehört hätten. Wir können darin nur im Allgemeinen die Bestätigung finden, daß jene Strophen dem weltlichen Liedergesange angehörten, und in diesem vom Schlusse des 17ten Jahrhunderts an fast 200 Jahre lang zu den gangbaren gehörten. Nun sind einige von ihnen, wie wir gesehen, dem deutschen wie französischen Liede gemeinsam, allerdings aber nur wenige, auch nicht oft sich wiederholende, und diese Wahrnehmung leitet uns auf einen eigenthümlichen Unterschied in der Strophenbildung des einen und des andern

Liedes. Aus den Gesätzen der Calvinischen Psalme, für sich betrachtet, können wir genügende Belehrung darüber nicht schöpfen. Theils ist die Anzahl dieser Dichtungen eine nur beschränkte (152), theils sind, im Verhältnisse dagegen die vorkommenden strophischen Formen (111) zu zahlreich, als daß aus ihrem öftern Erscheinen auf die größere Beliebtheit der einen vor der andern ein sicherer Schluß hergeleitet werden könnte. Dazu kommt noch, daß 81 unter ihnen ganz ohne Wiederholung bleiben, und wenn unter den übrigen deren 4 auch viermahl erscheinen, und eine 5mahl, so ist damit zugleich in den meisten Fällen auch eine Wiederkehr derselben Melodie verbunden, und unter mehr als drei verschiedenen melodischen Formen zeigt sich keine Strophengattung. Ein Anderes dagegen ist es mit den auf weltliche Melodieen verwiesenen Liedern unserer Dichterin. Hier haben wir für 777 dem Gesange bestimmte Lieder im Ganzen 124 metrische Formen, deren jede demnach im Durchschnitte 6mahl sich wiederholen müßte, eine Wiederholung, die aber, weil viele dieser Formen, wie wir gesehen, nur einmahl vorkommen, in einzelnen Fällen viel öfter geschieht, am häufigsten bei zwei 4zeiligen iambischen Strophen (11.10.11.10 — 12.9.8.9) deren erste 131=, die andere 91mahl erscheint, und deren vorzügliche Beliebtheit wir also mit Recht voraussetzen dürfen; wie denn die öfterst vorkommende auch in dem Calvinischen Psalmengesange unter zwei melodischen Formen heimisch ist. Nun finden wir, daß in diesen beiden Strophenformen längere — mehr als 9sylbige — Zeilen theils durchaus vorwaltend, theils mit besonderem Nachdrucke den andern, nahe an diese Grenze reichenden und auch sonst mit Übergewicht hervortretenden vorangestellt sind, und finden uns dadurch veranlaßt, mit Bezug auf diese Erscheinung die Strophengattungen unserer Lieder näher zu prüfen. Diese Prüfung

ergiebt, daß unter 124 metrischen Formen in deren 43 die längern Zeilen theils durchaus vorwalten, theils doch mindestens in der Hälfte der Gesammtzahl aller Zeilen; daß sie ferner in deren 19 mehr oder minder eingestreut, und dabei für die rhythmische Gestalt der Strophe von Bedeutung sind. In dem Versbaue halten demnach die Strophen von längeren und kürzeren (mehr- oder mindersylbigen) Zeilen einander vollkommen das Gleichgewicht, der einen wie der andern sind im Ganzen 62; die langzeiligen dagegen haben in der Gesammtzahl der Lieder das Übergewicht; sie erscheinen in deren 398, die kürzerzeiligen in nur 379. Stellen wir auch nur die deutschen geistlichen Lieder und Melodieen des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung dagegen, so zeigt sich in dieser Beziehung bei ihnen das entgegengesetzte Verhältniß. Unter den etwa 300 verschiedenen Strophenformen die in Tuchers „Schatz des evangelischen Kirchengesanges" vorkommen, erscheinen nur 57 (wenig mehr als der 6te Theil aller) von längeren d. i. mehr als neunsylbigen Zeilen; 8, die ohne Ausnahme durch solche gebildet werden, 10, in denen sie mindestens bis zur Hälfte der Gesammtzahl aller Zeilen vorwalten, 16 wo die Anzahl der langen Zeilen gegen die der kurzen zurücksteht, 23 endlich denen nur eine einzelne längere Zeile eingestreut ist. Von allen diesen Formen treffen wir nur 3 zweimahl, eine einzige 4mahl an, alle übrigen stehen einzeln da. Dreiundsechzig Lieder und Melodieen allein also zeigen längere Zeilen unter den 469 dieser schätzbaren Sammlung, oder — wenn wir ihnen noch die Weisen der Lieder hinzurechnen: Gott hat das Evangelium" xc. (dessen Strophen mit einer zehnsylbigen Zeile schließen), „Heilig und zart ist Christi Menschheit, xc. und „Die Litaneien" (Nr. 155. 450. 469) in denen einzelne längere Zeilen vorkommen, — deren 66, also kaum 1/7 aller; 403

dagegen, unter ihnen viele von öfter wiederkehrenden metrischen Formen, werden von kürzeren, höchstens 9sylbigen Zeilen gebildet. Mit Recht behaupten wir danach: durch die Vorliebe für längere Lied- und Melodieenzeilen ist der französische Liedergesang vor dem deutschen ausgezeichnet. Freilich könnte man es verwegen nennen, diese Behauptung von der einen Seite allein auf die, wenn gleich zahlreichen Lieder einer einzelnen, mehr ein innerliches Leben führenden Frau zu gründen, während auf der andern ein großer Reichthum an Liedern der verschiedensten Dichter eines ganzen Zeitalters für die Richtigkeit unseres Schlusses Gewähr leistet. Allein jene Frau, wenn gleich durch eigenthümliche Gesinnungsweise und Lebensrichtung hervorragend unter der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen, darf dennoch ein Spiegel dessen genannt werden, was in den Formen der Liederdichtung diesen am meisten anmuthete, weil die Form ihr als etwas durchaus Unwesentliches erschien, von ihr also nicht mit Bewußtseyn gewählt, sondern absichtlos ergriffen wurde, hierin also nicht sowohl ihre Besonderheit hervortritt, als ihr Getragenseyn von der Richtung ihrer Zeit und ihres Volkes, für welche sie ein vollgültiges Zeugniß ablegt. Gegen diese Voraussetzung absichtlosen Ergreifens darf auch nicht geltend gemacht werden, daß mehre ihrer geistlichen Lieder Umdichtungen weltlicher sind.*) Denn bei diesen lehnte sich die neue Dichtung offenbar allein an den Inhalt, nicht die Form der früheren, Rhythmus und Melodie dieser letzten wurde von

*) Z. B. Jésus mon seul amour etc. (Bouteille, mes amours etc.)
Mourons, chers amis, mourons etc. (Buvons, chers amis, buvons etc.)
A moi, Seigneur, a moi etc. (A moi, Bachus, a moi etc.)
Venez, oh pur amour etc. (Volez tendres amours etc.
Andere mit völliger Beibehaltung ihrer Anfangszeilen, wie: Dans ce désert paisible etc. Charmante solitude etc. Je meurs d'amour pour vous etc.

jenem nur nachgezogen; was man absichtlich nennen könnte knüpfte sich eben nicht an sie, denn man wird kaum behaupten dürfen, unsere Dichterin habe die Absicht gehabt die Melodieen der Trink- und Liebeslieder die von ihr zu geistlichen umgestaltet worden, als besserer Dichtungen werth, erhalten zu sehen. Viel häufiger dagegen sind die Fälle, wo zwischen dem geistlichen Liede und dem weltlichen dessen Melodie für dasselbe in Bezug genommen wird, dem Inhalte nach keine ersichtliche Beziehung stattfindet, ja, wo in Bezug auf die Form der rhythmische und melodische Fortschritt einer solchen entlehnten Singweise der neuen Dichtung bestimmt widerstreben der sie angeeignet wurde. So scheint zwar zwischen dem weltlichen Liede: „Quand Iris prend plaisir a boire" und dem geistlichen „Quand l'amour jaloux de sa gloire" (dem 38sten des 2ten Abschnittes im 4ten Theile) für das dessen Melodie in Anspruch genommen wird, auf den ersten Blick einige äussere Beziehung obzuwalten, zumahl in den Anfängen beider, so wie in den Anklängen ihrer Reime und deren Stellung.*) Allein diese verschwindet, wenn

*) Das ursprüngliche Lied lautet:

Quand Iris prend plaisir à boire
Bachus croit que c'est pour sa gloire
Mais l'Amour en a tout l'honneur.
Car en buvant le vin la rend si belle
Que le plus altéré buveur
S'ényvre moins de sa liqueur
Que de l'amour qu'il prend pour elle.

Das der Guyon: Amour rigoureux et aimable.

Quand l'amour jaloux de sa gloire
remporte une double victoire,
sur le coeur qu'il avoit dompté,
Ah! qu'à nos yeux sa chaine parait belle!
et qu'un amant est fortuné
de s'être tout abandonné
A son ardeur pure et fidelle!

wir den Inhalt beider, und ihren dadurch bedingten Bau vergleichen. „Wenn Iris sich am Trinken vergnügt (heisst es in dem weltlichen Liede, nach Abstreifung aller Äusserlichkeiten der Form) so meint Bacchus, dass es ihm zu Ehren geschehe; aller Ruhm davon gebührt indess dem Amor. Denn wenn sie trinkt, verschönert sie der Wein so sehr, dass der durstigste Zecher weniger an seinem Rebensafte sich berauscht als an der Glut die ihn für sie entzückt." Hören wir dagegen das geistliche Lied unserer Dichterin, seiner rhythmischen Form entkleidet: „Wenn die Liebe, eifersüchtig auf ihren Ruhm einen doppelten Sieg über das Herz erringt das sie sich unterwarf, wie schön erscheinen ihre Bande unserm Auge, wie glücklich ist ein Liebender, seiner reinen, treuen Glut sich völlig hingegeben zu haben!" Hier erscheint kein Gegensatz zweier Mächte die um den Vorrang kämpfen, kein unerwarteter Sieg der einen über die andere; nur von einem Herzen ist die Rede das, wie es die Allgewalt göttlicher Liebe empfindet, sich ihr nicht allein beugt, sondern seine Seeligkeit in der vollen Hingebung an ihre siegreiche Macht findet. Im Inhalte begegnen sich demnach beide Lieder nirgends, es sind einzelne äussere Anklänge der Form in der Dichtung die sie einander nähern. Nun sind aber ausser dem eben erwähnten geistlichen Liede noch sieben andere auf dieselbe Strophe gedichtet, auf die gleiche Melodie verwiesen, in denen jene äusseren Beziehungen der dichterischen Form gänzlich mangeln, und die im Inhalte noch viel weiter auseinandergehen von jenem, zwischen Trink- und Liebeslied schwebenden weltlichen Gesange. Denn was hat mit dem Tone den dasselbe anstimmt, auch nur im Mindesten die Überzeugung zu schaffen, die in diesen andern Liedern sich ausspricht: „dass Gott nur durch Niedrigkeit und Kleinheit gelobt werden könne (I. 4) — dass man zu ihm flüchten müsse in öffentlichen Widerwärtigkei-

ten, und sich gefallen lassen was ihm gefalle (Ebd. 81) — daß man sich selbst und alles was man habe ihm hingeben müsse" (Ebd. 119) —; was ferner „ein Gebet um die Bekehrung der Menschen (II. 211) — eine Klage daß die Wahrheit nicht die gewünschte Frucht bringe (Ebd. 212) — das Gefallen allein an dem Willen Gottes" (III. 3); — was endlich jene einzelne Strophe über den Tod eines geliebten Sohnes der Dichterin (IV, 2ter Abschnitt, 66) wo es heißt: „ich sahe meinen Sohn gleich einem schönen Glase, das auf der Erde zerbrach, und schrie auf vor Schrecken; viel besser, daß sein Herr ihn zerschmelze, daß er ihn auflöse in Liebe und Glauben, so daß nichts von seiner Selbstheit zurückbleibe, und er gleich der Welle in Gott verrinne!" Und nun gar die Melodie!

Die Strophe des Liedes ist siebenzeilig, eine jener metrischen Formen von dieser Zeilenzahl die dem deutschen Liedergesange völlig fremd, nur im französischen sich finden. Einen Auf- und einen Abgesang kann man wohl in ihr erkennen, doch mangeln gleichbetonte Stollen jenem ersten, dieser letzte aber hat vor jenem das Übergewicht, denn er ist 4zeilig, während jener nur 3 Zeilen umfaßt. Dabei ist es bemerkenswerth, daß in dem Aufgesange zwei längeren Zeilen eine kürzere sich anschließt, in den 3 Schlußzeilen des Abgesanges aber dieser wiederum aufgenommenen, kürzeren, einmahl wiederholten Zeile jene den Aufgesang beginnende längere Zeile folgt, die Verhältnisse desselben umkehrend, und so der Abgesang und das Ganze abgeschlossen werden. Zwischen diesen abwärts- und aufwärtsgehenden drei Zeilen (der ersten, zweiten, dritten; der fünften, sechsten und siebenten) steht nun die vierte, die längste aller, und macht als Mittelpunkt des Ganzen sich geltend (998-11-889) obgleich sie den 3 Schlußzeilen unmittelbar sich anreiht, und dem Abgesange angehört. Es

liegt ein Hin= und Herwogen in diesem rhythmischen Baue, mit dem der Ausdruck der Demuth, der Hingebung, schwer zu verschmelzen vermag, dem ein ruhiger sanfter Fluß allein geziemt, wie die Hauptformen der 7zeiligen Strophen in dem deutschen Kirchenliede ihn zeigen. Nun wird aber jener unruhige Wellenschlag in der Singweise gar noch zu einem gewaltsamen Hin= und Herstoßen, theils durch punktirte Noten, theils durch den Nachdruck, den längere Zeitdauer und steigende Tonhöhe öfters auf die schlechten Takttheile des dreitheiligen Maaßes legen.*) Weder in der rhythmischen noch der melodischen Form also spiegelt sich wahrhaft die Gemüthsstimmung der Dichterin als sie jene Lieder sang; sie ergriff die eine wie die andere nicht nach eigener Wahl, sondern wie etwa eine zufällige Veranlassung ihr Beides entgegenbrachte, die wir nicht kennen, weil sie selber uns nicht darüber belehrt.

In diesen Wahrnehmungen und durch die auf dieselben gegründete, in das Einzelne gehende Forschung, enthüllt sich uns das Verhältniß unserer Dichterin zu den poetischen und musikalischen Formen ihrer Lieder. Mannichfache, empfindliche

---

*) S. Anthologie française, Nr. LXXV.

Prüfungen hatte sie erfahren müssen, ehe sie zu der Gabe des innern Gebetes, der reinen, alle Selbstheit ausschließenden Liebe gelangte, die seit sie ihrer theilhaft geworden, den Mittelpunkt ihres ganzen Wesens bildete. Auf mancherlei Irrwege war sie gerathen, als sie in dieser Liebe sich zu befestigen, das widerstrebende Fleisch zu bändigen trachtete. Mißverständnisse, Eigensucht der Menschen hatten ihr Schweres aufgebürdet, Schwereres verhängten unmittelbare göttliche Schickungen über sie durch den Verlust so vieler Lieben, durch gefährliche, schmerzhafte Krankheiten; das Schwerste vielleicht war über sie ergangen durch die vieljährige Dauer jenes Zustandes innerer Abgestumpftheit und Leere, der nothwendigen Folge so vieler geistiger Erschütterungen, so harter körperlicher, zum Theil aus freier Wahl übernommener Schmerzen und Leiden, so andauernden Kampfes gegen Neigung und Widerstreben der Natur. Dieses Zustandes erledigt, hielt sie sich nun berufen und schuldig, durch Lehre und Beispiel auch Andere desjenigen theilhaft zu machen, dem sie auf so rauhem Pfade nachgegangen war, das sie durch ein schweres, ihrem Glauben zufolge für ihre Mitbrüder übernommenes Marterthum, ihnen und sich hatte erwerben müssen. Als willenloses Werkzeug des göttlichen Geistes ist sie entschlossen unbedingt dahin zu gehen, wohin dieser ihr den Weg zeige. Zuerst scheint er ihr nach Genf zu deuten, um ein von der katholischen Kirche abgefallenes Volk in deren Schooß zurückzubringen, dann nach Grenoble, wo eine große Erweckung durch sie bevorstehe, dann nach Piemont, zuletzt nach Paris, dem Herzen ihres Vaterlandes. Nirgend erfüllen sich ihre Erwartungen, so gehorsam sie der Stimme ihres Innern Folge leistet, so überzeugt sie ist eine geheimnißvolle Macht zu besitzen über die Geister der Finsterniß die ihr Werk im Allgemeinen, und an einzelnen Seelen zu stören trachten.

Überall begegnet ihr zuerst Gunst, dann Mißtrauen, endlich Verfolgung die sie treibt eine andere Stätte zu suchen, zuletzt geistliches Einschreiten, langwieriger Kerker, Verbannung. Dennoch ermüdet sie nicht; nur Heimsuchung, nicht Täuschung glaubt sie in jedem Mißlingen zu erkennen, sie ist überzeugt nur gehorchen nicht prüfen zu dürfen. Ist sie auch zuletzt von aller unmittelbaren Einwirkung auf Andere ausgeschlossen, so hindert sie doch nichts ein Zeugniß abzulegen von demjenigen, was die Liebe Gottes in ihr gewirkt. Eine Gabe die zuvor in einzelnen schweren Fällen ihr Erleichterung gewährt, die sie öfter auch von sich gewiesen hatte, weil sie gefürchtet damit nur der Sinnenlust zu dienen, die Gabe der Dichtung und des Gesanges, wird nun der Hauptquell ihrer Thätigkeit, sie betrachtet sich als ein Vögelein, das ihr Gott und Herr, ihre einige Liebe, in einen Käfig gesperrt habe, damit sie ihm singe, sie ist überzeugt dadurch ihren Beruf zu erfüllen. So entstehen ihre geistlichen Lieder: im Kerker, in der Verbannung, während harter körperlicher Leiden, denen ihr — bis auf Herz und Gehirn — innerlich ganz zerstörter Leib endlich unterliegt. Bei diesem ihrem dichterischen Schaffen ist jedoch nirgend die Spur einer Wahl der Form zu erkennen, in welche ihre Bekenntnisse zu Liedern sich gestalten. Selbst wo sie weltliche Lieder umdichtet, scheint sie der äusseren Gestalt derselben nur deshalb nachzugehen, damit sie deren Inhalt um so sicherer aus ihrem Inneren austilge, abwehrend, nicht wählend, den Rahmen des verlöschten Bildes durch ein würdigeres ausfüllend. Auch ausser solchen Umdichtungen sind Strophe und Singweise des Liedes ihr nicht sowohl lebendige Verkörperungen des Gedankens, der Empfindung, als eben auch nur Rahmen, äussere Fassung und Umgrenzung ohne innere Nothwendigkeit; zufällig, wie beides sich ihr darbieten mag, wird es von ihr ergriffen. Deshalb,

weil Form und Inhalt so selten in diesen Dichtungen verschmelzen, zählt auch Frankreich sie nicht zu seinen Dichtern, wie es denn auch wegen mancher krankhaften Verirrung, von der ihr Leben nicht frei geblieben ist, den Bekenntnissen die in ihren Liedern niedergelegt sind, nur geringe Aufmerksamkeit zugewendet hat. Selten aber ist ein Anhauch solcher Verirrungen in diesen Liedern zu finden; ihrem Inhalte nach sind sie ein reiner Spiegel ihrer Seele, in den Jeder gern blicken wird auf den die eigenthümliche Entwicklung und Blüthe einer innigen Frömmigkeit anziehende Kraft zu üben vermag. In den dichterischen Formen in die sie sich kleiden, den Tönen mit denen diese sich schmücken, spiegelt sich dagegen die Richtung der Zeit und des Volkes der Dichterin ab, selten und fast zufällig nur weht in ihnen ein höherer geistiger Hauch der sie dem Liede verschmilzt.

VIII.

Die Bemühungen französischer Tonkünstler der Gegenwart, ihren mittelalterlichen Kirchengesang zur Anerkennung zu bringen, und ihn dem Gottesdienste zurückzugeben.

Die von dem älteren Didron zu Paris einige Jahre vor dem Sturz der Orléansschen Dynastie und der Einführung der Republik gegründeten „Archäologischen Jahrbücher“ legen ein erfreuliches Zeugniß ab von dem auch in Frankreich erwachten Antheile an vaterländischen Denkmahlen mittelalterlicher Kunst, namentlich der kirchlichen Baukunst und Bildnerei im weitesten

Sinne. Mit dem siebenten Bande dieser schätzenswerthen Zeitschrift hat dieses Streben auch auf Erhaltung und Wiederbelebung älterer kirchlicher Gesangswerke so wie Erneuerung der Kunde mittelalterlicher Tonkunst sich bestimmter ausgedehnt, und wer die mit dem dritten und vierten Bande beginnenden durch die folgenden fortgesetzten Berichte des Herrn E. de Coussemaker über musikalische Instrumente jenes merkwürdigen Zeitraums, des Canonicus Jouve über geistlichen Gesang mit Antheil gelesen hat, wird ihn denen des Capellmeisters Félix Clément über das liturgische Drama nicht versagen, wenn ihm das Ziel dieser Männer „die Wiederbelebung christlicher Kunst" am Herzen liegt; er wird mit ihnen wünschen, daß den würdig hergestellten alten Domen auch eine Stimme geliehen werde, die davon zeuge, daß die Herrlichkeit des Herrn in ihnen wohne; daß aber nicht das ihnen mißziemende Geräusch weltlicher Klänge allein sie erfülle.

In dem 9ten Theile dieser Jahrbücher (S. 249—268) finden wir nun eine am 7ten Septbr. 1849 von dem Capellmeister ~~Félix Clément dem Minister des öffentlichen Unterrichts und~~ der Culte, Herrn A. M. de Fallour vorgelegte Denkschrift „über den Zustand der geistlichen Tonkunst in Frankreich," die ich deshalb vorzugsweise als Gegenstand der Besprechung wähle, weil darin neben dem Bilde das schon ihre Aufschrift verheißt, der innere Kern des Strebens jener verdienten Männer, und ihre Überzeugung von dem was zu Herbeiführung eines besseren Zustandes geschehen müsse, deutlich an das Licht tritt.

Meine Mittheilungen über dieselbe beginne ich durch einen gedrängten Auszug des wesentlichen Inhalts dieser Vorstellung, ohne diesen durch Bemerkungen da zu unterbrechen wo offenbare Verstöße gegen die Geschichte eine berichtigende Einrede herausfordern, oder die aus den Thatsachen gezogenen Folgerungen

meiner Überzeugung widersprechen. Denn es liegt mir daran, daß die Ansicht des Berichterstatters in ihrem ganzen Zusammenhange kund werde, daß überall ein reiner Eindruck derselben hervorgehe, der da besonders wünschenswerth ist wo es um einen Gegenstand von solcher Würdigkeit und Wichtigkeit sich handelt. Nach einem Eingange, in welchem der Verfasser die in seiner Darstellung zu beobachtende Folgeordnung im Allgemeinen andeutet, beginnt er den geschichtlichen Theil seines Vortrags.

Kaum hatten die Zeiten blutiger Verfolgung für die Christenheit aufgehört, (sagt er) als wir die Kirchen zu Constantinopel und Antiochien im Morgenlande, die zu Mailand im Abendlande, bemüht sehen den Wechselgesang der Psalme und Hymnen einzuführen. Hier offenbart sich der Gedanke der Kirche über den Gebrauch heiliger Tonkunst. Den allgemeinen Gesang, das Zeugniß des Glaubens Aller setzt sie den Irrgläubigen entgegen die sie bereits umschwärmen und belagern. Diodor und Flavian (nach Theodoret) theilten das Volk in zwei Chöre ab, die wechselsweise die Psalmen Davids sangen, und dieses Psalmodiren war gewißlich nicht so übellautend wie man gegenwärtig meint, wenn wir uns der innigen Wärme erinnern mit welcher der h. Augustinus davon redet, des tiefen Eindrucks den er dadurch empfing. Es ist wichtig bei diesem Ausgangspunkte liturgischer Gesänge zu verweilen, um es wohl festzustellen, daß die Vereinigung der Herzen wie der Stimmen das Endziel ihrer Schöpfung war. Ein Gesang, nur durch Einzelne in das Leben gerufen, bei dessen Ausführung das Volk schweigend verharren, ja, ihm fremd bleiben mußte, um die Harmonie nicht zu stören; ein Gesang, nicht bestimmt die heiligen Worte zu begleiten, sondern dessen Daseyn lediglich durch einzelne Fetzen geistlicher Sprüche sein Bestehen hatte, bald so, bald so gestellt, bald wiederholt und unterdrückt nach den Lau-

nen eines Einzigen; ein Gesang der sich in das Ohr schmeichelt, ohne daß die Wahrheit allgemach den Weg in das Herz sich bahnt; ein solcher, meinen wir, stehe nicht mehr in lebendigem Verhältnisse mit dem ursprünglichen Ziele der Kirche bei Einführung des liturgischen Gesanges.

Während des 5ten und 6ten Jahrhunderts gewann der Umfang der Liturgie eine beträchtliche Ausdehnung. Die äussere Gestalt des christlichen Bekenntnisses mußte zufolge der Sitten und der Sinnesart der Völker bei denen es heimisch wurde, zahlreiche Veränderungen erfahren. So bildeten sich die Ambrosianische, Afrikanische, Mozarabische Liturgie trotz der Bemühungen des h. Siricius, Cölestinus, Innocentius. Auch die Kirche Frankreichs, bis dahin von aller Ketzerei unbefleckt geblieben, hatte sich eine eigene Liturgie gegeben, zu welcher beigetragen hatten der h. Lupus, Bischof von Troyes, der heil. Euphronius Bischof von Autun, die hh. Bischöfe von Marseille, Venetius und Eustasius so wie Salvian und Musäus, eben daher; Claudius Mamertus, von Vienne; der h. Sidonius Apollinaris, Bischof von Clermont; der h. Cäsarius, Bischof von Arles; der h. Germanus, Bischof von Paris; die hh. Bischöfe von Poitiers und Tours, Fortunat und Gregor.

Viele Heilige, viele ausgezeichnete geistliche Dichter hatten an dieser Liturgie gearbeitet; Gregor der Große nahm keinen Anstand, sie bei seiner umfassenden Verbesserung des Kirchengesanges zu berücksichtigen; da aber die Künste in Gallien auf niederer Stufe standen als in Italien, so wirkten die Weisen der von dem heiligen Papste zusammengetragenen Gesänge auch wiederum mit zur Annahme seiner Sammlung. Wie nun auch im 8ten Jahrhunderte in den Cathedralen des fränkischen Reiches der Zustand des geistlichen Gesanges beschaffen gewesen seyn möge, soviel steht fest, daß Carl dem Großen Papst

Hadrian der Zweite zwei Sänger sandte, denen die Sängermeister aller Städte Frankreichs die Antiphonieen zur Verbesserung vorlegen mußten. Diese einzelne uns überlieferte Thatsache begründet die Annahme des Gregorischen Antiphonariums mit allen darin befaßten Gesängen, deren Ursprung auf die am Schlusse des 3ten Jahrhunderts in der Kirche Antiochiens gesungenen Psalmodieen zurückgeht.

Von der Regierung Carls des Großen bis zum 18ten Jahrhunderte hin haben die Texte und die Melodieen des Gregorianischen Gesanges der kirchlichen Feier als Grundlage gedient. Während aber die Denkmahle christlicher Baukunst sich immer höher erhoben, durch zahlreiche Bildwerke und farbige Fenster sich schmückten, mit schlanken Säulen und Tabernakeln sich bevölkerten, bereicherte sich auch die Liturgie durch dichterische Ergüsse, durch ausgezeichnete Melodieen die wir den Gaben König Roberts von Frankreich verdanken, Fulberts, Bischofs von Chartres, des heil. Leo's IXten, zuvor Bischofs von Toul, Reynalds, Bischofs von Langres, des h. Anselm, Erzbischofs von Canterbury, des großen Bischofs Moritz von Sully, des großen Papstes Innocenz des IIIten. Zu dem Zeitpunkte wohin wir gelangt sind, den Grenzen des 13ten Jahrhunderts, kann die h. Tonkunst an Schönheit, Angemessenheit, Erhebung, Folgerechtigkeit den ausgezeichnetsten Schöpfungen der bildenden Künste sich mit allem Fuge an die Seite stellen. Den Gregorianischen Gesängen, deren melodischer Tonfall die Aufmerksamkeit des Gläubigen auf den Inhalt des heiligen Textes leiten und ihn daran festhalten sollte, stellten die Dichter des Mittelalters (zumeist auch schaffende Sänger) die edlen Ergüsse ihrer frommen innigen Entzückungen zur Seite. Einige dieser Gesänge haben die Besserungen der Liturgie im 18ten Jahrhundert überlebt, die Mehrzahl sind im Staube der Biblio-

nen eines Einzigen; ein Gesang der sich in das Ohr schmeichelt, ohne daß die Wahrheit allgemach den Weg in das Herz sich bahnt; ein solcher, meinen wir, stehe nicht mehr in lebendigem Verhältnisse mit dem ursprünglichen Ziele der Kirche bei Einführung des liturgischen Gesanges.

Während des 5ten und 6ten Jahrhunderts gewann der Umfang der Liturgie eine beträchtliche Ausdehnung. Die äussere Gestalt des christlichen Bekenntnisses mußte zufolge der Sitten und der Sinnesart der Völker bei denen es heimisch wurde, zahlreiche Veränderungen erfahren. So bildeten sich die Ambrosianische, Afrikanische, Mozarabische Liturgie trotz der Bemühungen des h. Siricius, Cölestinus, Innocentius. Auch die Kirche Frankreichs, bis dahin von aller Ketzerei unbefleckt geblieben, hatte sich eine eigene Liturgie gegeben, zu welcher beigetragen hatten der h. Lupus, Bischof von Troyes, der heil. Euphronius Bischof von Autun, die hh. Bischöfe von Marseille, Venetius und Eustasius so wie Salvian und Musäus, eben daher; Claudius Mamertus, von Vienne; der h. Sidonius Apollinaris, Bischof von Clermont; der h. Cäsarius, Bischof von Arles; der h. Germanus, Bischof von Paris; die hh. Bischöfe von Poitiers und Tours, Fortunat und Gregor.

Viele Heilige, viele ausgezeichnete geistliche Dichter hatten an dieser Liturgie gearbeitet; Gregor der Große nahm keinen Anstand, sie bei seiner umfassenden Verbesserung des Kirchengesanges zu berücksichtigen; da aber die Künste in Gallien auf niederer Stufe standen als in Italien, so wirkten die Weisen der von dem heiligen Papste zusammengetragenen Gesänge auch wiederum mit zur Annahme seiner Sammlung. Wie nun auch im 8ten Jahrhunderte in den Cathedralen des fränkischen Reiches der Zustand des geistlichen Gesanges beschaffen gewesen seyn möge, soviel steht fest, daß Carl dem Großen Papst

Hadrian der Zweite zwei Sänger sandte, denen die Sängermeister aller Städte Frankreichs die Antiphonieen zur Verbesserung vorlegen mußten. Diese einzelne uns überlieferte Thatsache begründet die Annahme des Gregorischen Antiphongriums mit allen darin befaßten Gesängen, deren Ursprung auf die am Schlusse des 3ten Jahrhunderts in der Kirche Antiochiens gesungenen Psalmodieen zurückgeht.

Von der Regierung Carls des Großen bis zum 18ten Jahrhunderte hin haben die Texte und die Melodieen des Gregorianischen Gesanges der kirchlichen Feier als Grundlage gedient. Während aber die Denkmahle christlicher Baukunst sich immer höher erhoben, durch zahlreiche Bildwerke und farbige Fenster sich schmückten, mit schlanken Säulen und Tabernakeln sich bevölkerten, bereicherte sich auch die Liturgie durch dichterische Ergüsse, durch ausgezeichnete Melodieen die wir den Gaben König Roberts von Frankreich verdanken, Fulberts, Bischofs von Chartres, des heil. Leo's IXten, zuvor Bischofs von Toul, Reynalds, Bischofs von Langres, des h. Anselm, Erzbischofs von Canterbury, des großen Bischofs Moritz von Sully, des großen Papstes Innocenz des IIIten. Zu dem Zeitpunkte wohin wir gelangt sind, den Grenzen des 13ten Jahrhunderts, kann die h. Tonkunst an Schönheit, Angemessenheit, Erhebung, Folgerechtigkeit den ausgezeichnetsten Schöpfungen der bildenden Künste sich mit allem Fuge an die Seite stellen. Den Gregorianischen Gesängen, deren melodischer Tonfall die Aufmerksamkeit des Gläubigen auf den Inhalt des heiligen Textes leiten und ihn daran festhalten sollte, stellten die Dichter des Mittelalters (zumeist auch schaffende Sänger) die edlen Ergüsse ihrer frommen innigen Entzückungen zur Seite. Einige dieser Gesänge haben die Besserungen der Liturgie im 18ten Jahrhundert überlebt, die Mehrzahl sind im Staube der Biblio-

theken begraben, allein wenn einmahl dem Tage zurückgegeben, werden sie die Bewunderung erwecken, welche die Entdeckung eines unbekannten Meisterwerks erregt. Dürfen wir nicht, unser Urtheil demjenigen anschließend was wir kennen, das Todtenamt der Cathedrale von Chartres gleichstellen, das Amt des Frohnleichnams der h. Capelle? Diese vier Denkmahle sind gleichzeitig, sie gehören dem Zeitalter des h. Ludwig.

Allein in dem Augenblicke, wo wir mit Freuden die Stufen zu ersteigen gedenken die zu dem Gipfel heil. Tonkunst führen, verändert sich Alles vor unsern Augen. Die Menschheit, zu Kampf und Arbeit verurtheilt, empfindet gleichsam einen Widerwillen gegen ihr Glück. Sie hatte den Pfad gefunden der sie zur Wahrheit und zum Leben leiten sollte; sie wendet sich von ihm ab. Von dem Volke Frankreichs wird das Andenken des heidnischen Griechenlands und Roms aufgerufen. Schon gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts hatten die frommen Singweisen den unheiligsten Klängen die Stelle eingeräumt, und die Cathedralen hatten ihre Pforten weltlichen Ceremonieen geöffnet in denen der Aberglaube mit der Zuchtlosigkeit und Losgebundenheit um den Vorrang stritt. Die Chorbücher wurden verfälscht, liturgische Gesänge, ehrwürdig durch ihr Alter und ihre innere Schönheit kamen nahezu in Vernachlässigung, ja Vergessenheit. Der Gregorianische Gesang diente als Grundlage übertriebener Entwicklungen der Tonsetzer; er verlor das Gepräge der Einfalt und Salbung das ihn dem Verständnisse und der Stimme der Gläubigen zugänglich machte. An die Stelle der ihn begleitenden einfachen Zusammenklänge trat ein bizarrer verwickelter Contrapunkt, durch den die melodische Wendung und der Text erstickt wurde. Die gelehrten Tonsetzer, die Überlieferungen und das wahrhafte Endziel heiligen Gesanges geringachtend, machten sich kein Gewissen daraus, ihre persön-

lichen Einfälle an die Stelle der alten Gesänge zu setzen. Die unbegabten sangen die heiligen Worte auf weltliche Singweisen, die dem Dienste der niedrigsten Gelüste gewidmet waren. Die Poeten verschmähten die lateinische Sprache wie sie durch christliche und vaterländische Sitte umgestaltet worden war, und zogen es vor die Geheimnisse des Glaubens unter dem Beistande der Muse des Horaz zu besingen. Nachdem der Verfasser hier die Unangemessenheit der Anwendung klassischer Redensarten auf christliche Anschauungen an mancherlei Beispielen gezeigt hat, unter denen jene, von dem letzten Abendmahle des Herrn redende Zeile wohl das auffallendste seyn möchte

Tunc Christus sociis Bacchum Cereremque ministrat

fährt er fort: Wenn wir, trotz unsers Widerstrebens, diese Ungehörigkeiten hier aufzeichnen, so geschieht es, um zu zeigen, wie gefährlich es ist, das 16te Jahrhundert da in Anspruch zu nehmen, wo von heiliger Kunst und Liturgie die Rede ist. Hätten um diese Zeit die Tonkünstler an der Melopöie der Griechen sich begeistern können, wie die Baumeister, Bildhauer und andere Künstler durch den Anblick der Ruinen heidnischer Tempel und der Darstellungen der Götter des Olymps sich begeisterten, wahrlich! sie hätten die vaterländischen Sequenzen den Tanzliedern und Chören zur Ehre des Bacchus und der guten Göttin (Fauna, bona Dea) zum Opfer gebracht. Da sie in dieser Beziehung an den Wohlthaten der Wiedergeburt der Kunst (renaissance) nicht theilnehmen konnten, bemühten sie sich eifrig eine neue Kunst zu schaffen die als Einspruch erschien gegen die aus dem innersten Kerne des Christenthums hervorgegangene. Daher der Ursprung jener sogenannten heil. Tonkunst, deren trauriges Erbtheil sie auf uns übertragen haben. Aber die Vorsehung die über die abendländische Kirche wacht, ließ das Gute aus dem Übermaaße des Übels hervorgehen. Die Geist-

lichkeit hatte sich empört über den allgemeinen Verfall der Sitten, das Überhandnehmen des heidnischen Elementes in der kirchlichen Feier.*) Johann der XXIIste, in der Bulle: Docta patrum etc. hatte sich gegen die ärgerlichen Klänge erhoben die in den Kirchen ertönten, hatte dem geistlichen Gesange seinen alten Glanz zurückgeben wollen. Allein ohnerachtet jener Bemühungen wurden Liturgie und heil. Gesang stets mehr und mehr verfälscht, bis Paul IVte auf das Andringen der Tridentiner Kirchenversammlung den ersten Grund seiner Reinigung legte, die von dem heiligen Papste Pius Vten vollendet wurde. Dieser große Kirchenfürst ließ den Gregorianischen Gesang in den Handschriften aufsuchen und beschenkte die Kirche mit einem Brevier und Missal dessen man sich heut zu Tage in den Kirchsprengeln bedient die dem Römischen Gebrauche folgen. Diese ungeheure Arbeit, welche die Kirche davor schützte der lärmenden Musik des 15ten und 16ten Jahrhunderts zu unterliegen war dennoch keineswegs von aller Abweichung frei. Man kann sich davon überzeugen, wenn man die älteste gedruckte Ausgabe von dem Missal des h. Pius des Vten mit den Handschriften des 10ten, 11ten, 12ten und 13ten Jahrhunderts vergleicht.

Der römisch-fränkische Gesang, der, wie wir bemerkten durch die prachtvollen Eingebungen der größesten Männer und der größesten Heiligen sich bereichert hatte, fand Gnade vor dem liturgischen Reformator, der dessen Gebrauch durch eine besondere Clausel der Bulle Quod a nobis billigt zu Gunsten derjenigen Missale deren Daseyn auf eine 200jährige Dauer sich zurück erstrecke. Wird durch diese Ausnahme nicht mit aller Kraft des päpstlichen Ansehens, der Gedanke der Geschichtschreiber, Alter-

*) Bei dem großen Sittenverderbnisse der Geistlichkeit des 14ten und 15ten Jahrhunderts eine sehr mißliche Behauptung!

thumsforscher und Meister der Christenheit bestätigt, die mit dem Beginne des 14ten Jahrhunderts eine Abweichung von dem Fortschritte, eine unterbrochene Kunst annehmen, weil die Gemeinen des Abendlandes auf einen falschen Weg geriethen? Diese Lossprechung des heiligen Vaters für die Liturgie seit dem apostolischen Zeitalter bis zu Ende des 13ten Jahrhunderts, spricht sie nicht zugleich einen genügenden Tadel aus für das, was innerhalb der folgenden 2 Jahrhunderte sich begeben hat? Wir können demnach im Vorbeigehen den Schluß ziehen: 1) das Werk des h. Pius Vten enthält die Weihe für die dem 14ten Jahrhunderte vorangehenden heil. Texte und Melodieen; 2) die Bischöfe Frankreichs, die in ihren Sprengeln dem römischen Kirchengebrauche folgen, können die Clausel „illis tamen exceptis" der Bulle Pius Vten für sich in Anspruch nehmen, den Gregorianischen Singweisen also die schönen Sequenzen anreihen, die in so vieler Rücksicht uns theuer sind. Wir graben sie nach einander auf aus den Handschriften in denen sie während des 17ten und 18ten Jahrhunderts vergessen lagen, einer zu hochmüthigen Zeit, als daß sie das Daseyn einer ihr vorangehenden Vergangenheit hätte zugeben können. Von den Griechen und Römern mochte man lieber abstammen als von Carl dem Großen und dem h. Ludwig. Ehe wir uns aber mit dem Schicksale der geistlichen Tonkunst in den Händen des Claude Chatelain und des Abbé Leboeuf beschäftigen, haben wir von einem Manne zu reden der auf kirchliche Tonkunst einen großen Einfluß geübt hat: wir haben ein Wort über Palestrina zu sagen.

Beurtheilen wir diesen Tonsetzer nach den Werken die aus seiner Setzweise, unter ihrem Einflusse hervorgegangen sind, ich meine nach den Werken seiner Zöglinge und derer die in seine Fußtapfen getreten sind, so müßte unser Urtheil ein strenges seyn. Gewiß, P. eröffnet die Reihe der Meister die den Grund-

satz aufstellten, die **Kunst** sei (nur) da für die **Kundigen**;*) die den Sinn frommer Worte in eine Folge mehr oder minder voller Zusammenklänge gebannt haben statt diese zu der bescheidenen und unterwürfigen Begleitung ihres Textes zu machen. Dieser Unterschied ist besonderer Aufmerksamkeit werth. Geht er auch hervor aus genauem Verständnisse der Liturgie, so scheint er doch neu, und deshalb verdächtig. Das **Gefühl** darf nicht an die Stelle der **Erkenntniß** treten, glauben wir, wenn auch ihr sich gesellen; der **künstlerische** Ausdruck ist dem **dogmatischen** untergeordnet; die Wendungen, die Dauer der Töne dürfen nimmer die Lehrformel der h. Texte ersetzen.**) Haben wir aber nicht dergleichen nach P. gesehen? Dieser Italiener kann für uns der erste unter den Tonsetzern seyn, der Fürst der Tonkunst wie man ihn genannt hat: zugleich aber ist er der letzte unter den liturgischen Sängern. In der That, wir haben gesehen, daß bei Einsetzung der gesungenen Liturgie das Endziel der Kirche auf die Einigung der Stimmen und der Herzen ging, diese stärkende Nahrung des Glaubens: können die Tonsätze P.'s dieser Richtung gemäß erscheinen? Nein! denn 1) ihr Bau ist dem Volke unzugänglich; 2) sie können nur durch wohlgeschulte Künstler ausgeführt werden; 3) sie opfern und verstümmeln die Texte zu Gunsten des Reichthums der Zusammenklänge und der Anlage des Chorgesanges.

Öffnen wir die so sehr gepriesene Partitur des **Stabat Mater** von P. so finden wir 2 vierstimmige, theils abwechselnd, theils vereinigt singende Chöre. Eine Melodie ist darin nicht zu entdecken. Die Accorde, mit wunderwürdigem Geschicke zusammengestellt bringen Wirkungen von großartigem Gepräge

---

*) L'art pour l'art.

**) Remplacer la formule enseignante des textes sacrés.

hervor, und würde von uns hier die Frage in engerem tonkünstlerischen Sinne behandelt, so dürften wir ohne Scheu unserer Bewunderung Raum geben. Wie verhält es sich aber um die Stimme des Volkes während dieser Zusammenklänge? ja, wie würde es stehen selbst um die des Priesters, wenn Tonwerke solcher Art bei andern Theilen des Gottesdienstes eingeführt würden? Wenn der Priester, zu der Versammlung gewendet, ausruft: „Aufwärts die Herzen" (sursum corda) mit welchem Rechte würden 4 oder 8 Personen antworten „haben wir zu dem Herrn" (habemus ad Dominum)? Hier haben wir eine Verletzung der liturgischen Regeln, ja, des gesunden Verstandes! Wir gehen hinweg über die künstliche Stimmenverflechtung in den Werken P.'s, die ihre Ausführung sehr schwierig macht, und sie selten gelingen läßt: aber seiner geringen Ehrfurcht vor den Texten dürfen wir nicht vorübergehen. In der That, während eine Altstimme das Wort „passionis" vorträgt, singt ein Tenor dazu: ejus sortem; unterscheidet man die Worte: „jam dignati", so wird es nur möglich wenn man den zugleich gesungenen „pro me pati" das Ohr verschließt. Vergleicht man dieses stabat des Fürsten der Tonkunst, und die später gesetzten mit dem Innocenz des IIIten, das noch mit soviel frommer Inbrunst während der h. Woche am (h.) Grabe gesungen wird, so kann man sich überzeugen, daß nichts im Stande ist, das Werk der Kirche zu ersetzen. Wurde P. durch den Papst Marcellus den IIten unterstützt, und durch den h. Carl Borromeo geduldet, so hat er es seiner Frömmigkeit zu verdanken und seiner Wissenschaft als Tonkünstler, wovon er einen mäßigeren Gebrauch machte als seine Zeitgenossen. Aber seine Tonsätze haben so wenig die Tonkunst gerettet, und sich so wenig in liturgische verwandelt, daß der Papst Pius der Vte wenige Jahre nachher in allen Kirchen des Abendlandes noch

die Singweisen Gregors auferweckte, und die toletanische Kirchenversammlung einen harten Tadel gegen die Tonsetzer aussprach die „in der Verwirrung der Stimmen den Sinn der Worte begrüben.“*) Das 15te und 16te Jahrhundert sahen dennoch die geistliche Tonkunst sich verweltlichen, und das Ziel ihrer Einführung aus dem Auge verlieren. Die Laien brachten ihre Unwissenheit um kirchliche Dinge hinzu, und ließen fast ausschließend die kunstreiche Verflechtung der Töne vorwalten über die den Texten gänzlich unterzuordnende melodische Begleitung.

Diese falsche Auslegung des Gedankens der katholischen Kirche hatte noch andere, der religiösen Belehrung, ja der musikalischen Kunst selber verderbliche Folgen. Die Geschichte des alten und neuen Testaments, der heiligen Frauen und Männer, die vorzüglichsten christlichen Lehrsätze, alles dieses ist niedergelegt in die liturgischen Texte, eben wie in den Portalen, den Glasgemälden und Chorstühlen unsrer gothischen Cathedralen. In eben dem Maaße als man diese Texte dem ihnen eigends angehörigen Gesange entzog, sind sie aus dem Gedächtnisse der Menschen geschwunden. Veränderlichen Singweisen angepaßt nach der Laune der Sängermeister, hörten sie nothwendig auf volksthümlich zu seyn, selbst wenn sie verständlich geblieben wären, wenn man sie auch nicht den Forderungen des modernen harmonischen Contrapunkts zu Liebe in tausend Fetzen zerstückelt hätte. Der h. Katechismus der den Ohren des Volkes in den Kirchen ertönte, den es selber sang, hat den Einwirkungen der Gleichgültigkeit und der Zeit minder widerstanden, als der den geistlichen Denkmahlen eingegrabene, zu unserer Zeit auf allen Punkten Frankreichs wiederhergestellte. Jene Veränderung zugleich mit dem Aufgeben des kirchlichen Latein, hat

*) 1566. Caveant episcopi, ne strepitu incondito sensus sepeliatur.

eine Unwissenheit über geistliche Dinge zur Folge gehabt, welche die Wohlgesinnten zu zerstreuen sich bemühen sollten, denn sie führt zur Vernichtung alles Glaubens. Die musikalischen Kenntnisse blieben nur im Besitze einer geringen Anzahl von Christen, und das Volk büßte die Gewohnheit des Singens ein. Mit einem Worte, die Kunst wurde je länger je mehr aristokratisch. Diese Bemerkung bezieht sich nicht allein auf die Tonkunst, sie wäre mit zahlreichen Beispielen zu unterstützen, aus dem Gange geschöpft, den Mahlerei, Bildhauerei und das Schriftwesen nahmen, wie aus einzelnen Lebensereignissen der Gelehrten und Künstler der Periode der Wiedergeburt (renaissance). In einer gebildeten Gesellschaft sind die Künste Spiegel der Sitten, und wirken ihrerseits wiederum zurück auf den sittlichen Sinn, sey es ihn zu reinigen oder zu verderben. Trotz der weisen Vorschriften der Kirchenversammlung zu Trident und den Bemühungen des heil. Pius des Vten, einen großen Theil des Clerus zu den geistlichen Vorschriften und Pflichten zurückzuführen, unterlag die Gesellschaft (les sociétés) einer Art von Schwindel und ließ zu gefährlichen Klippen sich verleiten. Zu einer Zeit, wo Mellin de Saint-Gelais, der Beichtiger Heinrichs des IIten, die Klage der Venus um den Tod des Adonis dichtete, mit dem Sänger der Faustina, dem Canonikus du Bellay wetteifernd, mußten Gebet und heil. Kunst schwere Verletzungen erfahren. Wir müssen zugestehen, daß Rabelais, der Pfarrer von Meudon, beide übertraf.

Glücklicherweise liegen diese Zeiten uns fern, und vielleicht stehen wir an der Grenze der Prüfungen und Stürme, welche unsere Vorfahren des 16ten Jahrhunderts uns heraufbeschworen haben; doch haben wir die zunächstfolgenden Jahrhunderte zuvor noch erst zu betrachten. — Ohnerachtet der großen Gleichgültigkeit womit im 17ten Jahrhundert die Liturgie

betrachtet wurde, nahm man doch die vielhundertjährigen, durch die Bemühungen des h. Pius des Vten erhaltenen geistlichen Melodieen an. Doch dauerte es nicht lange, und sie mußten denen die Stelle räumen, die von Claude Chastelain und Nivers erfunden waren. Die alten Texte waren durch neue ersetzt worden, für sie durften also neue Singweisen geschmiedet werden. Die Nichtachtung mit der man auf alle Hervorbringungen der ersten 14 Jahrhunderte des Christenthums herabsah gab zu einer neuen Gesangart Veranlassung, die man figurirt nannte, oder musikalischen Kirchengesang (plain chant musical). Freilich steht sie den Melodien Rameau's und Lully's als Nachahmung noch sehr fern, aber sie bekundete doch das Bemühen, ihnen nahe zu kommen. Einer nur in dieser Zeit, Heinrich Dumont, blieb der alten liturgischen Überlieferung getreu, er setzte dem Begehren Ludwigs des XIVten Motetten mit Orchesterbegleitung zu hören, die Vorschriften der Tridentiner Kirchenversammlung entgegen, und zog sich lieber zurück, als dem Könige auf Kosten seines Künstlergewissens gefällig zu seyn.

Nicht weniger vandalisch erschien das 18te Jahrhundert dem Kirchengesange gegenüber. Die Gregorianischen alten Gesänge, die schönen vaterländischen Sequenzen verschwanden: jede Provinz begehrte ihr eigenes Missal zu besitzen.

Tausende von Melodieen wurden in dem Zeitraume weniger Jahre von den ersten besten Meistern neu erfunden und eingerichtet. Mit der Notation des Pariser Antiphonar's wurde der Abbé Leboeuf beauftragt. Man zog bei dem Mangel an Begeisterung die Anweisungen, die Abhandlungen zu Rathe über die Art Kirchengesänge zu erfinden (sur la composition du plain-chant) und glaubte das Ziel erreicht zu haben, wenn man die Gesänge innerhalb der Grenzen einer der acht Kirchentonarten eingepfercht hatte, ohne zu bedenken, daß die Gesetzgebung einer

Kunst nur bedingungsweise Geltung besitzt, und die besten Tonsetzer zumeist in ihren Werken sich von ihr losmachen (s'en affranchissent). Die Arbeit wurde vollendet, und die Kirchensprengel Frankreichs besaßen nun einen so schwerfälligen und unmelodischen Kirchengesang, daß er dem Volke so fremd geblieben ist als an dem ersten Tage seines Erscheinens, und zu dem langen Todeskampfe der h. Tonkunst in Frankreich nicht wenig beigetragen hat. — Seit dem Beginne dieses Jahrhunderts erhob sich Einspruch von Seiten der Künstler gegen die barbarischen Klänge die man in den Kirchen vernahm: sie wollten ihre eigenen Eingebungen an deren Stelle setzen. Aber dieser Zehnte den sie dem christlichen Gottesdienste boten, trug zu sehr das Gepräge des Tributs den sie daneben den weltlichen Leidenschaften darbrachten. Ohne ihr Wissen blieben ihre Bemühungen so weit vom Ziele entfernt, daß man sogar troß der Entstellung des üblichen Kirchengesanges diesen der Ausführung ihrer (s. g.) musikalischen Weisen vorzog. Nur Lesueur und Choron verdienen hier noch eine vorübergehende Betrachtung.

Die Tonsätze Lesueurs tragen zahlreiche Spuren frommer Begeisterung, aber man sieht, daß sie mehr für eine kaiserliche Capelle geschrieben sind, als für eine Versammlung von Christen jeden Ranges, Alters, jeder Bildung. Obgleich einfach und erhaben, sind sie doch aus zu verwickelten Bestandtheilen zusammengesetzt um durch eine große Anzahl von Stimmen ausführbar zu seyn. Daneben sind ihre Texte fast durchgängig verstümmelt, und der Meister war augenscheinlich nur bemüht den allgemeinen Ausdruck von dem Grundgefühle des Theiles der Liturgie auszudrücken, den er behandelte. Gebührt also auch Lesueur die erste Stelle unter den Tonsetzern die in unsern Tagen geistliche Aufgaben behandelten, so ist es doch nur um so mehr zu bedauern, daß er einen falschen Weg eingeschlagen

hat; er hat eine Menge Anderer nach sich gezogen die noch irre gehen, indem sie nach ihm in dieser bald unergiebigen Furche Ähren lesen. Choron und die von ihm gegründete Anstalt werden eine vorzügliche Stelle einnehmen in der Musikgeschichte unsers Jahrhunderts. Er hat aufopfernd sein Leben daran gesetzt, einer strengeren Kunst, der des 16ten und 17ten Jahrhunderts den Vorrang zu verschaffen über die profanen Werke seiner Zeitgenossen. Jenes Zeitalter, der Gegenstand seiner Vorliebe, war freilich weit entfernt, die tonkünstlerisch-liturgische Reinheit der früheren Jahrhunderte darzubieten, allein sich ihm anschließen hieß doch den ersten Schritt thun zur Besserung. Hatten die Meister des 16ten Jahrhunderts sich die Aufgabe gestellt den Gregorianischen Gesang, die gewöhnliche Grundlage ihrer Tonsätze, zu harmonisiren, so mußte Choron nothwendig ihn den von Chatelain und dem Abbé Leboeuf eingerichteten neuen Gesängen vorziehen: in der That hat er 1811 durch eine seiner Herstellung gewidmete Abhandlung für ihn gewirkt. Palestrina war in seinen Augen das Muster aller Tonsetzer, er hat dessen Werke verbreitet, und einen großen Theil derselben öffentlich aufführen lassen, er hat ausgezeichnete Zöglinge gebildet und der Tonkunst einen Schwung gegeben, der seit 20 Jahren nicht nachgelassen hat. Die damalige Regierung hat seine Bemühungen unterstützt, und einen Theil des Ruhmes davon getragen den die Erfolge Chorons ihm erwarben. So unvollkommen auch sein Werk seyn mag, ein mehr künstlerisches als christliches, so wäre, wenn er Nachfolger gehabt hätte von gleichem Eifer und Einflusse als der seinige, auf dem Gebiete der heiligen Tonkunst die Rückkehr zu gesunden Ansichten viel rascher erfolgt. Aber der Fortschritt zum Besseren blieb bei seinem Tode gehemmt. Gesanglehrer gingen aus seiner Schule

hervor, profane Tonsetzer, Meister der Lyrik, allein keine Vorsteher geistlicher Chöre, mindestens deren nur wenige.

So finden wir uns denn dahin gelangt, wohin wir, als nothwendige Folge des zuvor Entwickelten, kommen mußten. Wir besitzen keine Vorsteher geistlicher Chöre (maitres de chapelle); das Volk singt nicht mehr in unsern Kirchen; die Töne die wir dort vernehmen gereichen mehr zur Ärgerniß als Erbauung: der Vortrag der geistlichen Tonweisen muß ein gebildetes und christliches Land wie Frankreich mit Schaam erfüllen. Während eine beträchtliche Unterstützung begüterten Personen das Vergnügen der Oper gewährt, erhalten die Cathedralen, die Heimath Aller, Großer wie Kleiner, 3, höchstens 5 Tausend Francs für die geistliche Musik des ganzen Jahres. Während das Conservatorium auf Staatskosten Tonsetzer und Instrumentisten für das Theater bildet, besitzen wir nicht eine einzige Anstalt, aus der Vorsteher kirchlicher Chöre hervorgehen. Ursach und Wirkung finden sich hier so enge verknüpft, daß man nicht weiß, ob dieses Aufgeben der heil. Tonkunst aus allgemeiner Gleichgültigkeit hervorgeht, oder aus Mangel alles Antriebes von oben. Selbst in den Städten wo die Tonkunst am meisten geübt wird, im Süden, zu Toulouse, finden wir eine Art von Bildung im Theater, den Gesellschaftszimmern, auf der Straße, und ich weiß nicht welche Barbarei in den Kirchen; das Recht, den Herrn zu loben ist dort unwissenden Sängern anvertraut, die der Kunst wenig verdanken, und noch weniger der Natur. Und doch war von jeher der h. Gesang einer der bedeutendsten Zweige der Kunst, der Beachtung Aller werth, welcher Art auch ihre religiöse Überzeugung seyn mag. Der, von welchem hier die Rede ist, hat durch das Christenthum ein besonderes Siegel empfangen, das ihm ein Gepräge verleiht, über Alles hinausreichend was man nur hören kann. In der That, was

giebt es Erhabneres als den in dem Sinne der Texte eingeschlossenen Gedanken; Schöneres, als den Ausdruck, das eigene Wort dieser Texte, und die Musik, diese Entfaltung des Gefühls, diese begeisterte Ausstrahlung, diesen höchsten Glanzpunkt des Gedankens und des Wortes? (cette expression enthousiaste, ce paroxysme de la pensée et de la parole?) Wandeln diese drei Gaben des Schöpfers mit einander, so geht daraus eine mächtige Wirkung hervor, ein unermeßlicher Einfluß, der sich weit hinaus verbreitet über seinen ursprünglichen Lebensheerd. Und doch ist der Gesang, wir müssen es aussprechen, in der letzten Zeit am meisten vernachlässigt worden. Die Richtung auf die Kunst früherer Jahrhunderte reißt uns fort, die Wiederherstellung der s. g. gothischen muß vollendet werden. Die Baukunst hat den Weg gebrochen, und ihre Sache ist gewonnen. Die Glasmahlerei, die Bildnerei, die Fresken, die priesterlichen Kleider, die theologische und historische Symbolik gedeihen, schreiten fort, üben allmählichen Einfluß auf die Gesellschaft; Ehre den Gelehrten und Staatsmännern, welche diese Studien hervorgerufen und begünstigt haben, in denen wesentlich das Geheimniß der Zukunft beruht. Allein was hilft auch die glänzendste Herstellung jener Cathedralen, wenn die Töne des Gebets farblos, ja roh (barbares) bleiben, wenn die Gesänge des Chores der harmonischen Umgebung die sie einschließt fortdauernd sich unwerth zeigen? In der That die Cathedrale beschließt in sich eine Welt heiliger Persönlichkeiten, Apostel, Wesen jeder Art, denen die Liturgie Seele, Leben, Wort und That einflößt. Ermattet die Stimme der Kirche, verstummt ihr Mund, so verlöschen alle jene Erscheinungen, und kehren in stumpfe Unthätigkeit zurück. Es liegt ein innerer Widerspruch darin, mit dem einen Finger einen beredten Mund zu erschließen,

mit dem andern ihn wieder zu verschließen, und ihm Stillschweigen aufzuerlegen. —

An diese, so viel möglich auch den Worten nach, bald ausführlicher, bald gedrängter wiedergegebenen Betrachtungen, schließen sich nun Herstellungs- und Besserungsvorschläge, die am Schlusse in 3 bestimmte Anträge zusammengefaßt werden, welches Alles hier nur in möglichster Kürze wiederzugeben ist.

Zuvörderst wird gewünscht, daß in allen Schulen jeden Grades ein fortgehender Unterricht im Latein der Schrift (der Vulgata) ertheilt werde, die Vorabende der Sonn- und Festtage aber dazu benutzt würden, die heiligen Texte der bevorstehenden Feier zu erklären. Durch diese Maaßregel wird gehofft die lebendige Theilnahme der Gemeinen an der Ausführung der kirchlichen Gesänge allmählich anzubahnen. Es wird darauf hingewiesen, daß zumahl an Orten die in der Nachbarschaft vormahliger Klöster gelegen, noch manche lateinische Redensart unter den Landleuten gangbar geblieben sey, daß Dänemark, Deutschland rc. hierin einen entschiedenen Vorzug vor Frankreich besäßen, indem zumahl in dem letztgenannten Reiche es nichts seltenes sey, Bauern anzutreffen, die des Lateinischen kundig seyen.

Es wird ferner gebeten, die Organisten in ihre Schranken zurückzuweisen, die, statt den Gesang zu leiten und sich ihm unterzuordnen, nur bestrebt seyen ihre dem Zwecke des Gottesdienstes fremden Künste sehen zu lassen. Damit hänge zugleich die Beschränkung der übermäßigen Ausgaben zusammen, welche für Erbauung neuer und Instandhaltung vorhandener Orgeln alljährlich beantragt würden. Die dadurch zu erreichenden Ersparnisse würden zu Hebung des heiligen Gesanges zu verwenden seyn.

Eben so bedürfe es der Gründung einer Normalschule für

geistlichen Gesang, um Meister zu bilden, die neben gründlichen Kenntnissen als Tonkünstler, auch des Lateinischen mächtig seyen, und ausreichende Kunde der liturgischen Gebräuche besäßen. Sehr wichtig sey das Beieinanderseyn dieser Eigenschaften in einem Einzigen, es gebreche aber der Mehrzahl derjenigen, die allein wegen ihrer Musikkunde aus der Mitte ihrer berufsmäßigen Beschäftigung mit weltlicher Tonkunst jetzt zu Vorstehern kirchlicher Chöre gewählt würden. Es erkläre sich daher ihre Vorliebe für modern-geistliche Musik, ihre Abneigung gegen den alten kirchlichen Gesang (cantus planus). Hieran knüpft sich nun ein Bericht über die von dem Verfasser in höherem Auftrage vollbrachte Erkundigungs- und Beaufsichtigungsreise in Betreff der kirchlichen Gesangsanstalten im Süden Frankreichs und in Corsika. Überall fand er die Chöre in schlechtem Zustande; die Cantoren unwissend, die Chorknaben stimmlos oder unbeschult, ihren Gesang bei dem Gottesdienste durch eine überwältigende, schlecht ausgeführte Begleitung bedeckt, die Gemeinen theilnahmlos, obgleich ihre Begabtheit für Gesang bei profaner Musik deutlich hervortrat. Die Ursachen dieses Verfalles lägen zu Tage. Die Ausführung des liturgischen Gesanges sey der Art, daß sie die thätige Theilnahme des Volkes ausschließe; die Improvisationen der selbstgefälligen Organisten nähmen ⅔ der für den Gottesdienst bestimmten Zeit in Anspruch; an Unterricht im geistlich-kirchlichen Gesange mangle es gänzlich. So sey es dahin gekommen, daß selbst bei hohen Festen die stillen Messen unverhältnißmäßig zugenommen hätten. Daraus ergebe sich die dringende Nothwendigkeit, zunächst die Verwendung der für Kirchenchöre bestimmten Einnahmen einer gründlichen Prüfung zu unterwerfen; dann aber Personen von Kenntniß und Geschmack zu veranlassen, den Cantoren mit Rath und That an die Hand zu gehen, namentlich in

Rücksicht der Pflege und Bildung der Singstimme im kindlichen Alter; sie bei Gründung von Choralvereinen zu unterstützen; die Mithülfe der Schüler bei dem gottesdienstlichen Gesange in Anspruch zu nehmen, sofern in den Schulen überhaupt Gesangunterricht ertheilt werde, und so die thätige Theilnahme der Gemeinen der Cathedral- und Pfarrkirchen an dem liturgischen Gesange anzubahnen und zu befördern. So werde man allgemach, im Einverständnisse mit den Bischöfen, die schönsten älteren, vaterländischen Melodieen wieder in das Leben rufen können; es werde sich ergeben, wo noch ein Bedürfniß vorhanden sey, das Unterstützung erheische; man werde in den Stand gesetzt seyn, die Dringlichkeit derselben überzeugend darzuthun, die Anträge auf deren Umfang genügend zu unterstützen, und so eines glücklichen Erfolges versichert seyn können. Oft genug würden wohl noch Personen eklen Geschmacks, die von der Kirche sich fern hielten wegen „des rohen Mißlautes der katholischen Anbetung“ eben diesen als Vorwand ihrer Kirchenscheu aufstellen; wie denn auch die Überzeugung mancher Geistlichen, daß nur durch Einführung neuer, dem Geschmacke der Gegenwart minder fremder Melodieen die allgemeine thätige Theilnahme an dem Kirchengesange wieder hervorgerufen werden könne, auf diesen Übelstand als ihren Grund zurückgeführt werden möchte. Gegen solche Maaßregeln habe die Erfahrung entschieden. Weltliche Musik könne nur den weltlich Gesinnten gefallen; in die Kirche eingeführt würde sie nur zu neuen Spöttereien derer Anlaß geben, denen zu Liebe man ihr die Pforten des Heiligthums öffne. Das Christenthum habe seinen eigenen Gesang; dem goldnen Kalbe den seinigen!

Es folgt nun noch die Angabe einzelner Theile des französischen Reiches, wo die alten Kirchenweisen noch bis in die Gegenwart hin sich unverfälscht unter allgemeiner, thätiger Theil-

nahme der Gemeinen erhalten hätten, und es wird der reine Eifer würdiger Geistlichen gepriesen, deren unverdrossener Bemühung es gelungen sey, diese Theilnahme wieder zu erwecken und zu pflegen. Damit schließt die Denkschrift, indem deren Verfasser die von ihm gewünschten Anordnungen dahin kurz zusammenstellt:

1) Die gute Ausführung des liturgischen Gesanges in den Cathedralen ist fortan Gegenstand der besonderen Aufmerksamkeit der Verwaltung, und den französischen Bischöfen werden alle dazu dienlichen Mittel gewährt.

2) Besonders ministeriell Beauftragte werden die Anwendung der aus Staatsmitteln den Singchören der Cathedralen gewährten Unterstützungen überwachen, und die sich ergebenden Mehrbedürfnisse feststellen. Bei den Vorstehern dieser Chöre werden sie über den Zustand des Unterrichts in der Tonkunst sich Kenntniß verschaffen, und ihnen mit ihrem Rathe an die Hand gehen.

3) Eine Normalunterrichtsanstalt für kirchlichen Gesang wird gegründet zur Bildung ausübender und schaffender Künstler, welche der heiligen Tonkunst die Stelle sichern können, die ihr in einem Lande gebührt, wo alle übrigen Künste eine so hohe Stufe der Vollkommenheit erreicht haben.

Wie ich schon Anfangs bemerkte habe ich den wesentlichen Inhalt dieser Denkschrift mitgetheilt, ohne Rüge der in ihr enthaltenen mancherlei geschichtlichen Irrthümer, ohne Widerlegung der darin ausgesprochenen Ansichten und Folgerungen. Eben so habe ich unterlassen die in anderen Aufsätzen ihres Verfassers und seiner Gesinnungsgenossen für die archäologischen Jahrbücher ausgesprochenen Behauptungen in meinen Auszug ergänzend aufzunehmen, weil mir daran lag, seinen Vortrag

an die höchste verwaltende Behörde seines Vaterlandes rein wiederzugeben.

Indem ich nun zu dessen Prüfung übergehe, und zu dem Ende die wesentlichsten Punkte desselben noch einmahl kurz nebeneinanderstelle, werde ich mich solcher ergänzenden Einschaltungen nicht länger enthalten können, und ich bevorwortete dieses mit Fleiß, damit man mir nicht Schuld gebe, über etwas widerlegend oder tadelnd mich zu verbreiten, wovon in dem Vorangehenden nicht die Rede gewesen ist.

Im 13ten Jahrhunderte (so behauptet der Verfasser unseres Vortrags) hatten kirchliche Architektur, Bildnerei im weitesten Umfange und Tonkunst den höchsten Gipfelpunkt ihrer Ausbildung erreicht als christliche Kunst; ihre innige Vereinigung in diesem Sinne gewährt uns ein erhabenes, begeisterndes, jedoch, leider! bald verblaßtes und entstelltes Bild. Der Gregorianische Kirchengesang hatte damals seine schönsten Blüten entfaltet. Ihm standen in Frankreich jene herrlichen, vaterländischen Gesänge zur Seite, jene Sequenzen, freilich ein Eigenthum nur der Kirche dieses Reiches und nicht der allgemeinen, dennoch aber mit ihm von gleicher Würdigkeit, wenn auch nur örtlicher Geltung, und gebilligt durch den Ausspruch des heiligen Papstes Pius des Vten, wegen ihres länger als 200 Jahre fortgesetzten Gebrauches bis zu seiner Verbesserung des Breviers. Nun war es der ursprüngliche Gedanke der christlichen Kirche, daß ihr heiliger Gesang Gemeingut Aller sey, und seine Ausführung nicht einem einzelnen Theile der Gemeine oder ihren Lehrern allein vorbehalten bleiben dürfe. Von diesem Grundsatze ist man allgemach abgewichen, und damit ist das Verderben, der Verfall der christlichen Tonkunst eingetreten. Eben dasjenige Jahrhundert, in welchem man gewöhnlich die Blüte aller Kunst zu finden wähnt, und es darum das der Wie-

dergeburt (renaissance) zu nennen pflegt, ist, wenn wir von kirchlicher Kunst reden, das ihres Verfalles und Verderbens, das sechzehnte. Der eigentliche, wahrhaft-christliche Baustyl, der sogenannte gothische, wurde durch thörichte Vorliebe für das heidnische Alterthum und seine Baukunst verfälscht und entstellt, eben so die kirchliche Tonkunst durch die überhandnehmende einseitig ausgebildete Kunst des Contrapunktes — welche die thätige Theilnahme der Gemeine an dem Kirchengesange nothwendig ausschloß — und die mit der Richtung auf das Alterthum in nothwendigem Zusammenhange stehende Verweltlichung des Heiligen. Ihr unterlag, wie die Baukunst, so die gesammte bildende Kunst im weitesten Sinne, und wenn Raphael und Palestrina als die edelsten Blüten jener Tage uns gerühmt werden, so können wir bei allem Anerkenntnisse ihrer großen Gaben, ihnen doch nur den Ruhm zugestehen, daß der eine der letzte christliche Mahler gewesen, der Andere der letzte liturgische Tonsetzer. In ihren Nachfolgern tritt die entschiedenste Entartung der Kunst als christlicher und kirchlicher ein und soll dieser eine wahrhafte Wiedergeburt zu Theil werden, so haben wir sie nicht an jene Meister zu knüpfen, wie hoch ihre Stellung auch seyn möge auf dem allgemeinen Kunstgebiet, sondern an jene Zeit des Vereines der höchsten Blüte kirchlicher Baukunst, Bildnerei und Musik; dahin haben wir das Volk zurückzuführen, mit dem Geiste dieser Zeit haben unsere Künstler sich zu durchdringen, wenn die Morgenröthe einer ächten Erneuerung anbrechen, der Kirche in ihrer Vermählung mit einer, ihrer würdigen Kunst der helle Glanz eines seegensreichen Tages leuchten soll.

Es ist die heilige Tonkunst die uns hier vorzugsweise beschäftigt, darum werden wir nur vorübergehend bei demjenigen verweilen dürfen, was von den andern bei der kirchlichen Feier

mitwirkenden Künsten hier ausgesagt wird. Dem hohen Ruhme, welcher der sogenannten gothischen Baukunst beigelegt wird, die dem Gottesdienste seine Heimath geschaffen, dem begeisterten Lobe, das wir den andern bildenden Künsten gespendet finden, die mit ihr in gleichem Sinne zur Verherrlichung der kirchlichen Feier thätig waren, stimme ich freudig bei, und es ist nicht zu bezweifeln, daß in dem Vereine dieser Künste — von denen wir jedoch die Mahlerei ausnehmen müssen — eine eigenthümliche Blüte im 13ten Jahrhunderte sich darstelle, eine später nicht wieder erreichte hohe Entfaltnng christlicher Kunst. Allein, wie schon durch die eben ausgesprochene Ausnahme angedeutet ist, die Mahlerei, wie sehr auch die würdige und tiefe Auffassung ihrer Aufgaben ihr nachzurühmen ist, theilte diese Blüte der Entfaltung damals nicht mit ihnen. Mittelbar ist dieses selbst von denen ausgesprochen, welche das Gegentheil behaupten, indem sie ihre Ansicht vertheidigen. „Die große Aufgabe der Kunst (sagen sie) besteht darin, Geist und Stoff, Idee und Form, Sichtbares und Unsichtbares zu verschmelzen; die christliche Kunst hat sie gelös't. Allein sie hatte den Dienst des Fleisches zu sühnen, dem die Kunst im Heidenthum ergeben gewesen war; so knechtete sie denn die Materie, trat sie mit Füßen, nicht aus Unfähigkeit, sondern im Sinne einer vorbedachten, sühnenden Buße. Deshalb sehen wir in ihren Bildungen von früh an mehr eine sinnbildliche Zeichensprache, als lebendige Gestaltung, damit alles entfernt bleibe, was der Sinnlichkeit schmeicheln könnte.“ Wenn aber in der lebendigen Verschmelzung, der gegenseitigen, vollkommenen Durchdringung des Geistes und des Stoffes erst die Kunst wahrhaft hervorgeht, so war zu einer Zeit wo eine solche geständlich nicht stattfand, sie absichtlich vermieden wurde, kaum eine Kunst vorhanden, welche diesen Namen verdient hätte, geschweige denn eine Blüte

derselben, so anerkennenswerth es seyn mag sie auf dem Wege dieser Verschmelzung fortschreitend zu sehen. Eine weitere Ausführung gestattet der Hauptgegenstand unsrer Betrachtung nicht, wir vermeiden sie daher, eben wie wir eine nähere Darlegung der wahrhaften Bedeutsamkeit der Mahlerei jener Tage und der Stufe uns versagen müssen welche sie in dem natürlichen Gange ihrer Entwicklung damals erreicht hatte. Was die heilige Tonkunst jener Tage betrifft, so schließt sich was als Bezeichnendes von ihr ausgesagt wird, unmittelbar an dasjenige, was in gleichem Sinne von der christlichen Auffassung der bildenden Künste behauptet ist. Die Vorliebe jener Zeit zu der Tonkunst wird daraus hergeleitet, daß sie von allen Künsten in dem körperlosesten, geistigsten, der gröberen Sinnlichkeit am mindesten dienenden Stoffe bilde, jene vorzugsweise christliche Richtung der Kunst also am reinsten in ihr hervorzutreten vermöge. Daher in dem Gregorianischen Kirchengesange jenes einem stengen Maaße nicht unterzuordnende Fortschreiten; „seine süßen salbungsvollen Klänge (heißt es) gleiten dahin gleich einer duftenden, ausgeschütteten Salbe, sie bahnen sich den Weg bis in das Innerste der Seele ohne die Sinne zu wecken, sie erheben das Gemüth um es gesammelt und innerlich erglüht zu den Füßen des göttlichen Thrones zu tragen." Zugegeben nun auch, daß in diesen Worten das Bezeichnende und die Bedeutung des Gregorianischen Kirchengesangs vollkommen ausgesprochen sey, daß er damals alles Dasjenige bereits in sich beschlossen gehabt, wodurch der ihm beigelegte große Ruhm begründet werden könne, unter Voraussetzung eines sinngemäßen Vortrags; so müssen wir doch auf das Entschiedenste in Abrede stellen, daß er im 13ten Jahrhunderte als allgemeiner Kirchengesang, unter thätiger Theilnahme der Gemeine bestanden habe, daß also eine Rückkehr zu jener Zeit der Kirche Frankreichs

die angestrebte Erneuerung gewähren könne. Daneben bezweifeln wir aber auch aus gutem Grunde, daß jener sinngemäße Vortrag durch die Kirchensänger, das erste, nothwendigste Erforderniß des sinnlichen Hervorgehens der Erzeugnisse einer Kunst, die nur durch stete Wiederbelebung ihr wesentliches Daseyn erlangen können, ihm damals zu Theil geworden sey; daß also auch in dieser Beziehung das 13te Jahrhundert als vorbildlich gelten könne. Daß das erste stattgefunden habe, ist eine durchaus unbegründete Behauptung. Allerdings war es der ursprüngliche Gedanke der christlichen Kirche, daß der heilige Gesang ein Gemeingut Aller sey; allein im 12ten und 13ten Jahrhundert war derselbe seit lange schon Priester- und Chorgesang geworden, dem die Gemeine nur schweigend zuhörte. Als nach Aufhören der Verfolgungen die christliche Kirche des Abendlandes in Italien sich frei zu gestalten und zu verbreiten vermochte, war mindestens dort die Kirchensprache und die Sprache des gemeinen Lebens dem Wesentlichen nach nur eine, das Volk also im Stande die heiligen Lieder zu verstehen, und in deren Gesang einzustimmen. Allein nachdem das Christenthum auch unter ausseritalischen Völkern abweichender Zunge sich zu verbreiten begann, als die Einfälle der Barbaren in Italien und der dauernde Verkehr der Eingebornen mit diesen den wesentlichsten Einfluß auf Umbildung der Landessprache geübt hatte, die Kirche aber grundsätzlich an der uranfänglichen Sprache ihrer heiligen Gesänge so wie alles dessen festhielt, was bei dem geheimnißvollen Kerne ihres Gottesdienstes als Lehre, Verkündigung und Gebet zu ertönen hatte, da gab sie gegen die strenge Festhaltung einer allgemeinen Kirchensprache den Grundgedanken der Gemeinschaft des geistlichen Gesanges auf; denn in unverständlich Gewordenes oder von Anbeginn Unverstandenes vermochte das Volk, das eine veränderte oder ganz ab-

weichende Sprache redete, nicht länger einzustimmen. Daß im 13ten Jahrhunderte dieses Verhältniß bestanden habe, wird durch die demselben angehörende Handschrift aus dem Büchervorrathe der Cathedrale zu Sens, auf welche unsere Erneuerer sich berufen, völlig unzweifelhaft. Als mitwirkende Theilnehmer an dem heiligen Gesange werden dort nur Geistliche verschiedenen Grades genannt, und in der Tonkunst beschulte Diener der Kirche; in seltenen Fällen ist einmahl allen Anwesenden eine bekräftigende Antwort, oder ein kurzes Einstimmen in einzelne Zeilen vorgeschrieben.*) Schon die Ausbildung einzelner Theile des Gottesdienstes in dramatischer Form, die mit besonderer Rücksicht auf die erwähnte Handschrift in einer Reihe von Aufsätzen uns vor Augen gelegt wird, giebt davon den Beweis. Ein „liturgisches Drama" wie es dort genannt wird, setzt Zuschauer voraus, denen man es entgegenbringt; sich selber hätten die thätig Mitwirkenden, wenn wir die ganze Versammlung darunter begriffen meinten, es wohl schwerlich aufgeführt. Vielmehr deuten sowohl die Bilder in den Kirchen, als das Sinn-

---

*) Der Gesang ist den „pueris, presbyteris, dem diaconus, choro, cantori zugetheilt: hin und wieder soll die Gemeine (omnis populus) einstimmen in das respondirende: Deo gratias, oder in einzelne Zeilen des Te Deum laudamus. Zwar scheint Félix Clément anzunehmen, daß sogar Frauen gegen sonstige kirchliche Gewohnheit an dem Gesange theilgenommen hätten, und in der That heißt es in dem von ihm mitgetheilten Texte der Handschrift bei Gelegenheit des Festes der Auferstehung (Annales archéologiques, IX. S. 162, 163) „tres mulieres ad introitum chori cantantes" etc. wie denn auch bei Gelegenheit der Weihnachtsfeier (VII. S. 315, 316) der „obstetrices" gedacht wird, die den neugebornen Jesusknaben dem Volke zeigen. Hierin würde aber stets nur eine Theilnahme einzelner, beschulter Stimmen zu finden seyn, nicht eine allgemeine der ganzen Versammlung; auch bleibt es immer wahrscheinlich, daß die drei heiligen Frauen am Grabe deren die Schrift gedenkt, durch Chorknaben vertreten wurden, eben wie die „Hebammen" bei Christi Geburt, von denen die Schrift nichts weiß.

bildliche in den geistlichen Kleidungen und kirchlichen Geräthen, das dramatisch-symbolische Gepräge der ganzen Feier, namentlich an den Hauptfesten, auf das Bedürfniß, dem Verständnisse des versammelten Volkes durch sichtbare Darstellung dasjenige näher zu bringen, was durch die ihm fremdgewordenen oder ursprünglich fremden Laute der Kirchensprache ihm nicht deutlich werden konnte. Auf das Unzweideutigste legen davon auch jene Schriftrollen ein Zeugniß ab, von denen der Geistliche dem Volke das zu Verkündigende ablas, während der demselben zugekehrte Theil dieser Rollen, wie er allmählich den Händen des Lesenden entglitt, die Bilder des Verkündigten dem Zuschauenden zeigte, dem das Verständniß des durch das Ohr nur als Hall Vernommenen gebrach. Es ist einleuchtend, daß mit allem Diesem ein gemeinsamer Kirchengesang unvereinbar ist, und von dem kirchlichen Gebrauche geistlicher Gesänge in der Muttersprache zeigt die mehrerwähnte Handschrift keine Spur. Allein auch als Chorgesang wurden die Gregorianischen Melodieen im 13ten Jahrhunderte keineswegs in so großer Reinheit und Vollendung ausgeführt, daß dieser Zeitraum für heiligen Gesang als musterhaft und vorbildlich gelten könnte. Die Ausschweifungen der Chorsänger bei dem Vortrage jener Melodieen werden uns im 12ten Jahrhunderte von Johann von Salisbury in seinem Policraticus mit lebhaften Farben geschildert;*) im Beginne des 14ten Jahrhunderts**) bezeugen uns die eifernden Worte Papsts Johanns des XXIIten gegen Mißbräuche bei dem Chorgesange die damals obwaltenden Mängel, und aus diesen Zeugnissen über das der Zeit der angeblich

*) S. C. I. cap. 17. de musica et instrumentis & modis & fructu eorum.

**) Extravag. comm. l. III. De vita et honestate clericorum. Joh. XXII. c. an. 1322 Avenioni.

höchsten Blüte heiligen Gesanges unmittelbar vorangehende und ihm nachfolgende Jahrhundert dürfte schwerlich der hohe Preis sich rechtfertigen lassen, welcher der zwischen beiden liegenden Zeit in so reichem Maaße gezollt wird. Ein Zurückgehen auf diese zu Erneuerung des kirchlichen Gesanges kann also keineswegs als rathsam erscheinen.

Eben so wenig ist auch der Behauptung beizustimmen welcher zufolge das 16te Jahrhundert, das wir gewöhnlich als die Zeit der Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften (renaissance) gerühmt finden, als dasjenige bezeichnet wird, mit welchem der Verfall kirchlicher Kunst im Allgemeinen und insonderheit kirchlicher Tonkunst beginne. Diese in solcher Allgemeinheit gefaßte Behauptung beruht lediglich auf einem Voreingenommenseyn gegen jenes Jahrhundert, das bei den strengfrommen Gliedern der alten Kirche, denen wir hier gegenüberstehen, uns nicht befremden kann. Das 16te Jahrhundert ist das der Kirchenverbesserung, oder wie jene Männer es lieber nennen, der großen Kirchenspaltung, eines schnöden, beklagenswerthen Abfalls von der bisherigen kirchlichen Gemeinschaft, aus deren Schooße, nach ihrer Überzeugung im 13ten Jahrhunderte die höchste Blüte kirchlichen Lebens und christlicher Kunst hervorging. „Die Kirchenverbesserung (sagen sie) gebar die Vergötterung des menschlichen Ich, und die Auslegung im Sinne des Einzelnen, die nunmehr an die Stelle der Überlieferung und des Glaubens traten; aus der Wiedergeburt der Kunst (wie man sie nennt) ging der Götzendienst mit der Form und den Sinnen hervor. Die Form ist nur ein nothwendiger, aber möglichst durchsichtiger Schleier, hinter welchem Leben und Bewegung des göttlichen Gedankens (l'idée) hindurchscheint; auch ist es nur das Haupt das von diesem herrschenden Gepräge erglänzt. Es ist der vor allem vergeistigte Theil des Leibes; es

badet im Lichte, betet, sinnt, weint, leidet, vergiebt, lächelt, liebt, segnet, während der übrige Theil des Leibes durch Stellung und Geberde nur zum Ausdrucke des Antlitzes beiträgt. Und jenes 13te Jahrhundert, mehr und minder friedlich, allein bewundernswürdig begabt für die Entfaltung der Andacht und des Glaubens, der geheimnißvollen Entzückungen sinniger Seelen, der einsamen klösterlichen Betrachtungen, besaß eine Kunst, meist von den Händen Solcher geübt, welche die kirchlichen Weihen empfangen hatten, und deshalb durchdrungen waren von jenen heiligen Grundgedanken (élémens religieux); auf das Vollkommenste spiegelte solche Kunst jenen Aufschwung, jene Glut christlicher Seelen wieder. Um die Zeit der Wiedergeburt ging die Kunst ganz anders zu Werke; man glaubte nicht länger, man erwog, man betete nicht mehr, man erörterte ꝛc." — Nun ist allerdings nicht in Abrede zu stellen, daß die Wiedergeburt der Kunst um eben diese Zeit in mancher Rücksicht jene tiefsinnige, eigenthümlich geheiligte Benennung nicht verdiente, sofern es nämlich eine Erneuerung in nur einseitigem Sinne war, in dem mißverstandenen des Alterthums. Über der Vorliebe für dieses verkannte man die Bedeutung der Kunst nächstvergangener Jahrhunderte, vernachlässigte entweder deren Denkmahle, oder verfäschte und entstellte sie durch Vermischung mit Formen, die aus einer ihnen fremden Kunstanschauung hervorgewachsen waren; eben wie man auf dem Gebiete der Sprache Worte und Wendungen, die nur jener vergangenen, fernen Zeit höchster Blüte heidnischer Bildung, der sie erwuchsen, als lebendige Spiegel ihres Wesens angehören, übertragen zu müssen meinte auf christliche Verhältnisse, ohne zu bedenken, daß jene neuen Offenbarungen und Anschauungen, die das Christenthum gebracht, um den genügenden Ausdruck zu finden, eine Umwälzung und Umbildung der Sprache nothwendig zur

Folge haben mußten; eine Umwälzung und Umbildung, die, eben weil sie beides, der erste Beginn einer neuen Gestaltung war, der klassischen Vollendung gegenüber wohl als Entstellung erscheinen konnte, wiewohl sie nur das Ringen und Streben einer neu anbrechenden Zeit an den Tag legte; so daß, wenn in spätern Tagen zu den alten scheinbar vollkommneren Formen zurückgekehrt wurde, nur ein Äusseres, Leeres, der neuen Lebensentwicklung nicht Entsprechendes gewonnen werden konnte. Allein wenn wir auch dieses alles zugeben, dürfen wir mit Recht zugleich entgegnen, daß jenes so geschmähte 16te Jahrhundert der in ihm neu hervorgehenden evangelischen Kirche wirklich brachte, was die katholische in dem so hoch gerühmten 13ten Jahrhunderte nicht besaß, den Kirchengesang als Gemeingut des Volkes, und seine köstlichen Singweisen, damals unzweifelhaft zu großem Theile weltlichen, im Munde des Volkes lebenden Liedern entlehnt, mögen sie nun, wie Einige überzeugt sind, geistlichen ursprünglich eigen gewesen und damals ihrer ersten Bestimmung zurückgegeben worden seyn, oder durch Verwendung für einen würdigen und heiligen Zweck eine neue Weihe empfangen haben. Allein nicht nur Entlehntes, auch in frommer Begeisterung neu Geschaffenes brachte jene Zeit in reicher Fülle, sie, die nur einen Götzendienst mit dem menschlichen Ich getrieben haben soll, und wir dürfen zuversichtlich fragen: was hat jene gepriesene Handschrift des 13ten Jahrhunderts, bei allem Trefflichen das sie bringt, diesem Reichthume gegenüberzustellen? Der erste Fund dessen man sich rühmte, war ein dem s. g. Eselsfeste ursprünglich angehörender, strophischer Gesang: „Orientis partibus“ etc. einer sehr angenehmen, volksmäßigen, aber keineswegs unvergleichlichen Weise; auch nicht ein neu Entdecktes, da schon la Borde in seinem Essai sur la musique [1780, Th. II. p. 232—234] vor jetzt mehr als 70 Jahren

Melodie und Gedicht veröffentlicht hat. Dieser Gesang eignet (wie gesagt) einer örtlichen, mittelalterlichen Feier, deren Fortbestehen im 13ten Jahrhunderte uns die vorhergedachte Handschrift verbürgt, und deren zeitgemäße Bedeutung trotz aller dabei vorwaltenden Lust und Laune, ja, harmlosen Spottes, wir nicht verkennen wollen. Denn allerdings wurde der Esel als nützliches Haus- und Lastthier im Morgenlande geachtet; wir erblicken ihn an der Krippe in welcher der neugeborne Heiland ruht, der Sage zufolge trug er seine Mutter und ihn nach Aegypten, das sie vor der Wuth des Herodes bergen sollte, ja, auf einer Eselin zog der Herr ein in die heilige Stadt daß er dort sein Werk vollende. Allein finden wir in den Worten des Liedes unserer Melodie eben diese Beziehungen als die vorwaltenden? Der Esel sey stark und schön, heißt es, für Lasten wohl geeignet, ein wackerer Springer und Läufer mehr als Gemsen und Dromedare, bei harter Arbeit mit grober Nahrung begnügt, er dresche die gewonnene Frucht auf der Tenne, bringe Gold, Weihrauch und Myrrhen zur Kirche — das Verhältniß des frommen Lastthieres zu dem Erlöser bleibt aber unerwähnt. Daß das Volk in dieses lateinische ihm unverständliche Lied habe einstimmen können ist nicht wahrscheinlich, und nur bei dem possenhaften Ausrufe in der Landessprache: „Hez, Sir' Asne, Hez" mit welchem jede Strophe schließt, war es vorauszusetzen. Ohne dieser Melodie eine andere Bestimmung zu geben, würde demnach die Wiedereinführung derselben in die Kirche kaum räthlich seyn, auch erscheint es sehr zweifelhaft, ob beides als befaßt angesehen werden könne unter die Ausnahme von der Beseitigung alles in dem verbesserten Brevier Pius des Vten (1568) nicht Aufgenommenen, da nicht feststeht, daß zuvor bis zu jenem Jahre das Eselsfest durch länger als 200 Jahre unverändert fortgedauert habe; wo dann, selbst unter

dieser Voraussetzung, immer noch die Genehmigung des Bischofs hätte hinzukommen müssen, deren damalige Ertheilung eben so wenig bewiesen ist, als sie vermuthet werden darf.*) Ein ähnlicher Zweifel, nur weniger nachdrücklich, erhebt sich bei den andern von Félix Clément mitgetheilten geistlichen Liedern und Melodieen der gedachten Handschrift,**) und selbst wenn wir diese alle für gelös't annehmen könnten, würde stets die Sprache der Lieder ihrer Anwendbarkeit für die ganze Gemeine entgegenstehen, und ihre geringe Anzahl neben dem Reichthume geistlicher Lieder und Weisen des 16ten Jahrhunderts in der evangelischen Kirche verschwinden müssen.

Daß die Kunst, wenn sie würdig seyn soll sich dem Gottesdienste an heiliger Stätte zu gesellen, eine keusche und ernste seyn müsse, wird Niemand in Abrede seyn. Was an der oben mitgetheilten Stelle vornehmlich dem kirchlichen Mahler empfohlen wird, daß er in seinen Darstellungen heiliger Gegenstände vor allem das Haupt berücksichtige als den edelsten vom Geiste mehr als ein anderer durchdrungenen Theil des Leibes, erscheint uns ohne Zweifel in den Werken früherer italischer Meister, namentlich auch des 13ten Jahrhunderts als Bezeichnendes, und der Ernst, die Tiefe ihrer kirchlichen Bilder welche daraus hervorgehen, werden den sinnigen Beschauer allezeit mit Ehrfurcht erfüllen, über welcher er das Unfreie der Bewegung in den übrigen Gliedern der dargestellten Gestalten leicht ver-

---

*) Die in Bezug genommene Stelle aus der Einführungsbulle Pius' V. vom Jahr 1568 die dem gereinigten Brevier vorangedruckt ist, lautet: „Illis tamen exceptis, quae ab ipsa prima institutione a Sede Apostolica approbata, vel consuetudine, quae, vel ipsa institutio, ducentos annos antecedat, aliis certis Breviariis usa fuisse constiterit etc.

**) S. die von Didron herausgegebenen Chants de la Sainte Chapelle, worin ein großer Theil der früher in den Annales Archéologiques öffentlich gemachten geistlichen Gesänge zusammengestellt ist.

gessen kann. Allein das Wesen der Kunst erheischt die vollkommene Durchdringung der Form durch den beseelenden Geist, und eine nur theilweise empfehlen, hieße dasselbe verkennen. Mag immerhin der Rückschritt von einer den Sinnen in frevelnder Üppigkeit huldigenden Kunst, welche diesen Namen nicht verdient, zu einer in ascetischer Strenge die Sinne verleugnenden, ein in der menschlichen Natur nothwendig begründeter Umschwung seyn, eine selbstgewählte, sühnende Buße, so gebührt den Bildungen die aus einer solchen hervorgehen, doch eben so wenig jene Benennung als den nur im Dienste der Sinnenlust geschaffenen; die einen wie die andern stehen als Äusserstes einander entgegen an den Grenzen der Kunst deren Schöpfungen freilich durch die Sinne aufgenommen und empfunden werden sollen, allein geheiligte, nicht lüsterne Sinne. Die Erscheinung knechten, sie mit Füßen treten, wie unsere Erneuerer es dem christlichen Künstler empfehlen, heißt aber alle Kunst verleugnen. Wird also in gleichem Sinne wie von der bildenden Kunst auch von der heiligen Tonkunst behauptet, sie habe dadurch im Gregorianischen Kirchengesange die höchste Stufe der Reinheit und Vollendung erstiegen, daß sie von der Mannichfaltigkeit antiker Rhythmen sich abgewendet, und so den Namen des einfach gleichmäßigen Gesanges — cantus planus — gewonnen habe, so ist, abgesehen von der thatsachlichen Richtigkeit dieser Behauptung, damit endlich ihr doch nur nachgerühmt, daß sie eines wesentlich gestaltenden Bestandtheils sich allgemach entäussert, und dadurch selbst aufgehört habe, ihren Texten genau nachzugehen, deren mehre in antiken Rhythmen sich bewegen.

Eine der Hauptursachen des angeblichen Verfalles der heiligen Tonkunst mit dem Beginne des 16ten Jahrhunderts soll die einseitige, unverhältnißmäßige Ausbildung des Contra-

punktes seyn, und die mit der Richtung auf das klassische Alterthum nothwendig zusammenhängende Verweltlichung. Neben diesen Vorwürfen geht aber noch her eine strenge Polemik gegen die Lehre von den kirchlichen Tonarten, deren angeblich willkührlich ersonnene Vorschriften als irreleitende, gegen den hohen Werth älterer heiliger Gesänge verblendende verworfen, die einem Prokrustesbette verglichen werden, das Niemand ohne schwere Einbuße oder Beschädigung an seinen gesunden Gliedern besteige. Was den ersten dieser Vorwürfe betrifft, so steht es thatsachlich fest, daß um den Beginn des 16ten Jahrhunderts die Kunst des Contrapunktes weniger als kunstreiche Entfaltung einer Mehrheit verflochtener Stimmen sich ausgebildet hatte, denn als grüblerische Vervielfältigung einer Menge mühsam ersonnener, meist nur äusserer Beziehungen der einzelnen Gesangsstimmen zu einander; Beziehungen, die selten nur von dem Gehör, dem Sinne welchem die Tonkunst zugewiesen ist, aufgefaßt werden konnten, sondern an denen nur das Auge, das sie in den Tonzeichen überblickte, und der Verstand, der durch das Auge geleitet, ihre Regelrechtigkeit prüfte, sich zu ergötzen vermochte. Ihre Ausbildung war demnach allerdings eine krankhafte, weil sie, zumahl in der Kirche, selbst die nur aufnehmende, durch das sinnliche Verständniß vermittelte Theilnahme der Gemeine ausschloß, der thätigen ganz zu geschweigen, die vollends ganz unmöglich fiel. Eben so können wir nicht umhin, wenn auch nur bedingterweise, mancher der Beschuldigungen beizustimmen, welche gegen die einseitige Ausbildung der Lehre von den kirchlichen Tonarten ausgesprochen werden. „Die unbedingte Feststellung der kirchlichen Tonarten, wie sie jetzt besteht — sagt Félix Clément — rechtfertigt sich keineswegs in sich selbst als eine vernunftmäßige, ja, sie ist unmöglich. Sehen wir auch davon ab, daß in den Handschriften

des 13ten Jahrhunderts, die uns vor Augen gekommen sind, jede Angabe der Tonart mangelt, so bieten uns dieselben den augenscheinlichsten Beweis gegen jene Feststellung schon durch eine große Anzahl von Gesängen die den angeblichen acht Tonarten und ihren Unterabtheilungen fremd sind. Die fortgesetzte Bekanntmachung so vieler, durch diese Handschriften uns erhaltener Denkmahle, die sowohl durch ihre Melodieen anziehend sind, als durch ihren förmlichen Widerspruch gegen jene Vorschriften die man unserer Leichtgläubigkeit aufgeheftet hat, wird unsre Behauptung vollkommen rechtfertigen. Hat ferner der Kirchengesang (cantus firmus) weil er oft von dem Unterhalbtone sich losgemacht hat, überall von ihm nichts gewußt? Keineswegs! das 13te Jahrhundert war nur freiheitliebender als das unsre, und pferchte die Eingebungen seiner Tondichter nicht ein in die Hürde fester Regeln, von denen abzuschweifen nicht vergönnt seyn solle. Zuerst sang man, gleichviel welche Worte, gleichviel welche Weise — man sehe die Abhandlung des Abbé Blanc über Kirchengeschichte —; dann setzte man im Voraus, um es sodann ausführen zu lassen; dann kamen die methodischen Geister, die, gleich denen unserer Tage die Sucht hatten, die Spiele der Natur auszubeuten, die begeisterten Schöpfungen der Dichter bei kaltem Blute zu zergliedern, um (wie die Herrn Laharpe und Delille) Gedanken, Absichten, Berechnungen darin zu finden, an die ihre Urheber niemals gedacht hatten. Sodann aber, mehre Jahrhunderte später, nach dem Vergessenseyn und der Verfälschung älterer Denkmahle, nach dem allmählichen Hervorgehen von Werken, die in ganz anderem Sinne und durch mittelmäßige Menschen ersonnen waren, traten Gelehrte auf, durch Neugier gedrungen, eine verlorne Kunst wieder herzustellen; sie nahmen jene Anweisungen, jene Abhandlungen für die Kunst selbst, und beeilten sich, das-

jenige, was vielleicht nur die Frucht der Grillen eines Einzelnen gewesen, als unbedingt gebietendes Gesetz festzustellen. — Wollen wir dagegen das Geheimniß der schönen Gesänge des Mittelalters enthüllen, so laßt sie uns in sich selber prüfen, die Benennungen und Vorschriften bei Seite setzen, mit deren Hülfe man bisher nichts aufzubauen, ja, nur wiederherzustellen vermocht hat, und wir werden im Gegentheil erkennen, daß die Fruchtbarkeit der Tonmeister jener Zeit ihre Quelle in der Befreiung von jenen Banden gefunden hat, wie die der Dichter in der Unabhängigkeit ihres freien Genius." Dieser eifernde Angriff ist allerdings mit Recht gegen die einseitige Ausbildung einer, dem lebendigen Bilden nicht übereinstimmenden, eine ungehörige Selbständigkeit ihm gegenüber erstrebenden, und Gehorsam von ihm heischenden Lehre gerichtet. Denn dieser gebührt ihr nicht, sofern sie nicht dem geheimnißvollen Gesetze übereinstimmt, das, wie es die von der Natur gesetzten Schranken uns erkennen lehrt, die theils in dem zu bildenden Stoffe, theils dem Bildenden selber beruhen sofern auch er der Natur angehört, zugleich das Gestaltende, Umgrenzende gewährt, innerhalb dessen die schaffende Kraft in voller Freiheit webt und wirkt. Allein in solchem Sinne wird die Lehre hier nicht bekämpft, wie der Schluß des gegen sie gerichteten Angriffes deutlich ergiebt, wiewohl das ihm Vorangehende jene Deutung allerdings zuzulassen scheint. Er ist gegen Schranke und Umgrenzung überhaupt gerichtet, in denen eine störende Willkühr erkannt, und vor denen gewarnt wird: Freiheit, Unabhängigkeit, Zersprengung hindernder Bande wird gepredigt, aus denen endlich nur Formlosigkeit und Leere hervorgehen können. Walten nun diese augenscheinlich nicht ob in jenen Denkmahlen heiligen Gesanges die unsere Erneuerer der Gegenwart zurückgeben wollen, so wäre es sicherlich eine würdigere

Aufgabe für sie gewesen, dem in denselben waltenden, in ihnen lebendig gewordenen Gesetze nachzuforschen, nach diesem die bestehende Lehre zu prüfen und zu berichtigen. Die Vernachlässigung einer solchen Prüfung hat sich offenbar auch an ihnen gerächt. Denn es leuchtet ein, daß Félix Clément jene sechshundertjährigen Weisen die er — wir wissen nicht aus welchem Grunde — uns in nur 3stimmigem Satze vorführt, ganz in modernem Sinne empfunden und bearbeitet hat. In der That, er hat die einfachen mehrstimmigen Bearbeitungen älterer geistlicher Singweisen ganz unberücksichtigt gelassen die im Laufe des 16ten Jahrhunderts reichlich hervorgingen, ganz in dem Sinne der Zeiten in denen jene Melodieen entstanden, den damals erst die Tonmeister in der Harmonie lebendig auszudrücken gelernt; sei es nun, daß er von ihrem Daseyn keine Kunde gehabt, oder wenn er sie besessen, es verschmäht hat, in ihnen ferner zu forschen. Denn sie sind Früchte einer Zeit, die er für die des beginnenden Verfalles hält, und gingen hervor aus einer Gemeinschaft, die ihm als eine von der wahren Kirche abgefallene gilt. Aus ihnen hätte er Belehrung schöpfen können über die harmonische Bedeutung jener von ihm so hoch gepriesenen Melodieen des 13ten Jahrhunderts; eben wie die Geschichte der Tonkunst, wäre deren Entwicklung unpartheiischen Sinnes von ihm aufmerksam betrachtet worden, ihm die Ursachen der grüblerisch spitzfindigen Ausbildung des Contrapunktes im 15ten und zu Anfange des 16ten Jahrhunderts würde enthüllt haben. Daß die Kirche dem Festhalten einer allgemeinen kirchlichen Sprache den ursprünglichen Gedanken eines allgemeinen, die thätige Theilnahme aller ihrer Glieder in Anspruch nehmenden Kirchengesanges aufgeopfert, daß dieser im 13ten Jahrhunderte seit lange schon nicht mehr bestanden und nur Priester- und Chorgesang in der Kirche fortgewaltet

habe, glaube ich in dem Vorigen zu voller Überzeugung dargethan zu haben. Dieses vorausgesetzt, so ist es klar, daß das Bedürfniß der Fortdauer allgemeinen kirchlichen Gesanges, und die Sicherung der Theilnahme an demselben, allein hätten Veranlassung werden können, die einfach harmonische Entfaltung der Melodieen seiner Lieder zu erstreben, und in diesem Sinne zunächst die Mehrstimmigkeit kunstgemäß auszubilden. Jeder Ton wenn auch zunächst nur in einfachem Klange laut werdend, beschließt doch in eigenthümlicher Folge alle Verhältnisse der ursprünglichsten, einfachsten Harmonie in sich, der des Dreiklanges, die einem Naturgesetze zufolge hervorzubringen strebt, damit das Tonleben vollständiger Offenbarung theilhaft werde. Denn die bloße Aufeinanderfolge von Tönen in Bezug zu einem gemeinschaftlichen Mittelpunkte (Grundton), die wir Melodie nennen, vermochte diese Offenbarung nicht genügend zu gewähren; aus der Melodie mußte auch die Harmonie als innerster Geist erblühen. Wenn wir nun auch annehmen, daß dieselbe aus dem heiligen Gesange der gesammten Gemeine nicht habe hervorbringen können, weil diese im Gebete, im Lobgesange zu einmüthigem, einstimmigem Bekenntnisse sich zu einigen hatte, so mußte es doch in den Tönen des begleitenden Chores kunstmäßig beschulter Sänger, wie denen der Orgel geschehen, und so die Melodie zu voller Bedeutung gelangen. Das Bedürfniß einer volksmäßig einfachen, allgemein verständlichen, harmonischen Entfaltung der Melodieen eines der Theilnahme Aller geweihten Kirchengesanges, hätte demnach der Entwicklung der Tonkunst einen Weg vorgezeichnet, auf dem die einseitige, unverhältnißmäßige Ausbildung des Contrapunkts wohl vermieden worden, und derselbe früher vielleicht und naturgemäßer zu der Bedeutung gelangt wäre, die er später erst gewann. So aber war der Kirchenge-

sang in den ausschließenden Besitz der Geistlichen, und zumahl besonders beschulter Sänger gelangt, die ihrer erworbenen Kunstfertigkeit sich bewußt, mit ihr auch zu prangen strebten; der Gang der Entwicklung nahm deshalb einen andern Weg. Nach Baini besaß die päpstliche Capelle schon im 7ten Jahrhunderte, um die Zeit des Papstes Vitalian, Chorknaben (symphoniaci) die in dem sogenannten organum unterrichtet wurden, der Kunst, wohleinstimmende Töne zu den Melodieen des Kirchengesanges harmonisch hören zu lassen; eine Fertigkeit, in der das erste Hervordringen der in den einfachen Klängen verschlossenen Harmonie sich kund giebt. Die folgereichen — wenn gleich der späteren Ausbildung gegenüber stets noch rohen — Versuche größerer Vollstimmigkeit, wie im 10ten bis zum Beginne des 14ten Jahrhunderts die Anweisungen Hucbalds, Guido's von Arezzo, Franco's, Marchetto's rc. sie zeigen, legen uns Zeugniß ab von der Macht dieses Dranges, der im 12ten Jahrhunderte die Kirchensänger bereits in dem Maaße beherrschte, daß sie die harmonischen Töne die sie dem kirchlichen Grundgesange wohllautend zu vereinigen gelehrt waren, zu selbständigen, in sich zusammenhängenden Melodieen zu verbinden versuchten, diese mit allem Schmucke ausstattend, den erworbene Kehlfertigkeit im Augenblicke der Ausführung zu erfinden sie befähigt hatte; eine Üppigkeit des Vortrages, die durch Johann von Salisbury strenge gerügt wird. Diese willkührlichen Auszierungen hatten bis zu dem Anfange des 14ten Jahrhunderts in dem Maaße zugenommen, daß Papst Johannes der XXIIte in seiner von Avignon her dagegen erlassenen Verordnung von 1322 gegen solche Entstellung und Verfälschung des heiligen Gesanges einzuschreiten sich bewogen fand. Denn selbst bis zu dem Fälschen einzelner Wendungen desselben hatte man auf dem bisherigen Wege gelangen müssen, wo ohne sie

das harmonische Einstimmen einer Verzierung nicht hätte erreicht werden können. Dem altherkömmlichen Kirchengesange wurde dadurch jener in seiner Verkünstelung ihm fremd gewordene Schmuck entzogen, allein man übertrug diesen, um die kirchliche Feier sein nicht verlustig gehen zu lassen, da er in der allgemeinen Meinung ihr zu hoher Zierde gereicht hatte, auf frei erfundene Melodieen, auch wohl beliebte weltliche, die man den beibehaltenen durch die Liturgie vorgeschriebenen heiligen Worten gesellte. Diese Melodieen, eigends dazu eingerichtet, jenen beliebten Künsteleien Raum zu gewähren, deren Erfindung aber nunmehr eine Thätigkeit eigener Art erheischte, da sie nicht länger von eigends dazu beschulten Sängern einer bekannten und bestehenden Grundlage gegenüber selbst aus dem Stegreife geübt werden konnte, veranlaßte das Hervorgehen einer eigenen Zunft von Tonsetzern (compositores) die das Erfundene zu Papiere brachten, und es zum Einüben vor der Ausführung den neben ihnen bestehenden Sängern übergaben. Jenen Tonsetzern aber war schon durch die Art wie ihre Kunst hervorgegangen war nothwendig auch die ganze Richtung ihrer Kunstübung vorgezeichnet, und so konnte es geschehen, daß seit dem 14ten bis zum 16ten Jahrhundert der Tonsatz einen Weg beschritt, der, in seinen Anfängen zwar naturgemäß, doch zu einer Einseitigkeit der Ausübung führte, deren Ursprung man nicht in dem Zeitalter der sogenannten renaissance zu suchen hat, der vielmehr ursprünglich in der Zurücksetzung des Kirchengesanges der Gemeine gegen eine allgemeine Kirchensprache wurzelt.

Ein Anderes haben wir dagegen jener so hart bezüchtigten Zeit der Erneuerung, dem 16ten Jahrhunderte, nachzurühmen. Die Kirche die aus dessen Schooße hervorging gab der Landes- und Volkssprache das Recht zurück, auch Sprache des Gottes-

dienstes zu seyn, und rief den ursprünglichen Gedanken der alten Kirche wieder in das Leben, den eines allgemeinen Kirchengesanges, der auch bald in einer reichen Fülle der köstlichsten Lieder und Melodieen erblühte, wie das vielgerühmte 13te Jahrhundert sie niemals besessen hatte. Traf aber die Blüte desselben in eine Zeit, wo seit Jahrhunderten schon die Entfaltung der Tonkunst als einer harmonischen eine Richtung genommen hatte, welcher gegenüber das nunmehr wirklich hervorgegangene Bedürfniß der Volksmäßigkeit und Allgemeinverständlichkeit, getragen von dem tief-religiösen Geiste dieser Zeit, eine ganz andere erheischte; so darf uns nicht Wunder nehmen, daß die neue auf diesen Geist gegründete Entwicklung eine nur allgemach fortschreitende war, nicht eine plötzlich hervordringende, daß es vielmehr Zeit kostete, bis sie sich Bahn brach, und mit der älteren sich versöhnte, die durch sie eine neue, höhere Bedeutung gewann. Mittelbar hatte aber auch die ältere Kirche die Früchte dieser wahrhaften Erneuerung und Wiedergeburt zu genießen, und wenn für die bildenden Künste nachdem sie ihren Höhepunkt erreicht hatten allerdings eine Zeit der Erschlaffung und eines daran geknüpften Verfalles eintrat, so kann von einem solchen in der Tonkunst auf keine Weise die Rede seyn. Ich will hier nicht von der auch unter den Altgläubigen erwachenden Neigung für geistlichen Liedergesang reden, weil wir nicht wissen, wie weit dieser damals ein kirchlicher geworden sey, sondern nur hindeuten auf die Neugestaltung des Priester- und Chorgesanges, eine augenscheinliche Rückwirkung der Kirchenverbesserung. Die Kirchenversammlung zu Trient, wenn gleich von Anbeginn ausser Stande die tiefgehende Spaltung der christlichen Kirche zu heilen, wollte doch die verderblichen Gebrechen tilgen an denen die Kirchenzucht im weitesten Sinne in dem ungetrennt

gebliebenen Theile der alten Kirche krankte, und die in ihrer unmittelbaren Folge, dem Abfalle so zahlreicher bisheriger Glieder, erst recht zum Bewußtseyn gelangt waren. Die Reinigung und Herstellung des Kirchengesanges war der Gegenstand ihres am 14ten Febr. 1562 gefaßten Beschlusses, und diese kam als die Versammlung nach Beendigung ihres Werkes sich aufgelös't hatte, unter Pius dem IVten zunächst bei dem Chorgesange zur Ausführung (1565), dann bei der Liturgie, in Prüfung und Sichtung ihrer Bestandtheile unter Pius dem Vten (1568), woraus das verbesserte Missal und Brevier hervorging, endlich bei den Melodieen des Gregorianischen Gesanges durch ihre Herstellung und Reinigung von seither eingeschlichenen Mängeln und Verfälschungen unter Gregor dem XIIIten (1576). Palestrina wird allgemein die Ehre zuerkannt der Retter und Wiederhersteller des Chorgesanges gewesen zu seyn; nur Félix Clément macht sie ihm streitig, er will ihm keinen andern Ruhm zugestehen als den „des letzten liturgischen Tonsetzers." Mit ihm (meint er) beginne die Reihe jener Meister welche, von dem Grundsatze ausgehend, die Kunst sey nur für die Kundigen da, die Gesänge der Kirche in eine Folge mehr oder minder voller Tonverknüpfungen gebannt hätten, da ihre Kunst doch habe begnügt seyn sollen eine bescheidene, unterwürfige Begleiterin der heil. Worte zu seyn, übereinstimmend dem Grundgedanken und Endziele der Kirche bei Einsetzung der Liturgie, der Einigung der Stimmen und der Herzen. Wie aber sey diese bei den Tonsätzen Palestrina's zu erreichen gewesen? Das Verständniß ihres Baues sey dem Volke unzugänglich, sie seyen nur durch wohlgeschulte Künstler ausführbar, endlich opferten und verstümmelten sie die Texte zu Gunsten harmonischer Verflechtungen und des Reichthums der Zusammenklänge. — Hätte die alte Kirche damals in vollem Ernste einen geistlichen Volks-

gesang in der Kirche schaffen wollen, wie die evangelische ihn schuf, so könnte man diesen Vorwürfen beipflichten, denn ein solcher ist aus Palestrina's Erneuerung nicht hervorgegangen, und konnte bei dem unbedingten Festhalten an der Kirchensprache nicht hervorgehen. Dennoch war bei den Verhandlungen der Trientiner Kirchenversammlung das völlige Beseitigen der Figuralmusik, die in ihrem üppigen Wesen angeblich dem kirchlichen Ernste mißzieme, ernstlich in Frage gekommen und erst auf die Vorstellungen des Gesandten Kaiser Ferdinands des Isten, daß jene Gesangsart bei rechter Anwendung ein wirksames Mittel seyn könne, das Gemüth in Andacht zu erheben, hatte man, ohne die gegentheilige Ansicht geradehin aufzugeben, den Beschluß gefaßt, alle Verbesserungen im Einzelnen der Kirchenzucht, den Bischöfen und Provincialsynoden anheimzugeben.

Die zu Rom in Gemäßheit dieses Beschlusses von Pius dem IVten späterhin eingesetzte Cardinals-Commission wollte den kunstreichen Chorgesang nur unter der Bedingung zulassen, daß die heiligen Worte bei dem Gesange durchhin deutlich vernommen würden. Eine solche Beschränkung erklärten die päpstlichen Sänger für unausführbar, weil mit ihr der würdigste Schmuck der kirchlichen Feier, die durch kunstreiche Nachahmungen der einzelnen Gesangsstimmen als innerlich belebtes Ganze hervorgehende volle Harmonie nicht bestehen könne; höchstens in ganz kurzen Sätzen, niemals aber in längeren werde eine solche unbedingte Verständlichkeit zu erreichen seyn. Nach manchem Streiten vereinigte man sich endlich über einen anzustellenden Versuch, in wieweit den strengen Anforderungen der Cardinäle durch den damals am höchsten geachteten kirchlichen Tonmeister, Palestrina, werde genügt werden können. Im Sinne derselben schuf er neben zwei andern Messen, auch die von ihm später un-

ter dem Namen: „Missa papae Marcelli" herausgegebene, die durch den allgemeinen Anklang den sie errang, für die Beibehaltung des kunstreichen Chorgesanges in der Kirche entschied. Freilich werden wir bei genauerer Prüfung finden, daß den Bedingungen welche die Cardinäle vorgeschrieben, in ihrer vollen Strenge darin nicht genügt war, daß nicht allein Zertrennungen einzelner Sätze, sondern auch gleichzeitiges Ertönen verschiedener Worte, Wiederholungen derselben, nicht selten vorkommen, auf wie sinnige Weise auch das Eine und das Andere zu vermeiden gesucht war; überhaupt dergleichen, was Félix Clément für vernunftwidrige Verstöße erklärt. Allein es leuchtet ein, daß die strenge Durchführung des aufgestellten Grundsatzes nur bei völligem Aufgeben der Kunst des Contrapunktes hätte erreicht werden können, zu der man zuletzt doch einer und anderer Seits nicht geneigt war. Da der allgemeine Kirchengesang einmahl seit lange schon der allgemeinen Kirchensprache gewichen war, und nur als Priester- und Chorgesang fortbestand, mußte die Strenge der Aufgabe nothwendig dahin sich mildern, daß die Betonung nur den Sinn, das Gepräge, den andächtigen Ausdruck des Wortes im Großen und Allgemeinen unter bedingter Verständlichkeit desselben wiedergebe. Bedurfte es doch der unbedingten für die Kundigen nicht, namentlich die Priester, deren Gedächtnisse das gesungene Wort durch langen Gebrauch eingeprägt war, eben so wenig aber für das Volk, dem mit dem Vernehmen des Wortlautes das Verständniß seines Sinnes im Einzelnen nicht zugleich gegeben war, für dessen Gefühl aber, wie man zu glauben sich berechtigt hielt, das durch die Tonkunst daran Geleistete hinreichend seyn durfte; um so mehr, als an die Stelle der früheren von dem Worte unabhängig gebliebenen spitzfindigen Verkünstelung der Tonverflechtungen nunmehr die Vergeistigung des Wort-

sinnes als Endziel dieser Kunst getreten war, wie sie in den Vorgängern des großen Meisters lange schon vorahnend sich geltend gemacht hatte, durch ihn aber in entscheidender Stunde zu hellstem Bewußtseyn gelangte. Die Oberhäupter der Kirche versöhnten sich um so mehr jetzt mit dieser Kunst, als sie auf ihrer Höhe die melodischen Grundformen ihrer sinn- und empfindungsreichen Tonverflechtungen dem Gregorianischen Gesange entlehnte, wie namentlich Palestrina es in seinen Hymnen that, zu lebhafter Bewunderung Sixtus des Vten. Für die alte Kirche, wie sie eben bestand, und das Verhältniß ihres heiligen Gesanges zu ihr auch fortbestehen lassen wollte, wird Palestrina zu aller Zeit den Namen eines Erneuerers behalten; für die evangelische Kirche entstand bei dem Daseyn des von ihr geschaffenen und gehegten heiligen Volksgesanges und dem Fortbestehen des kunstreichen Chorgesanges neben demselben, eine neue, der katholischen nothwendig fremd gebliebene Frage: wie nämlich dieser allgemeine Kirchengesang in das Kunstgebiet zu erheben sey, unbeschadet der Einfachheit, Volksmäßigkeit, und des Wortverständnisses, und welche Stelle und Bedeutung ihm gegenüber dem Chorgesange gebühre, wenn dieser jenem nicht unbedingt zu weichen habe? eine Frage, die ich an einem andern Orte zu beantworten suchte, und auf die hier nicht näher eingegangen werden darf. Edle Tonmeister unter den Evangelischen haben durch ihre Werke sie zu beantworten gestrebt, und auch über diese habe ich an ihrer Stelle berichtet.

Nach allem so eben Besprochenen ist daher von dem Verfalle der Tonkunst durchaus nicht mit Recht zu reden, der durch die geistigen Bewegungen des 16ten Jahrhunderts veranlaßt wäre die man die Wiedergeburt zu nennen pflegt, während diese Kunst im 13ten Jahrhunderte auf der Höhe ihrer Entwicklung gestanden habe. Einen wie hohen Werth wir auch

auf die, aus dieser damals hervorgegangenen kirchlichen Singweisen legen, wie tief wir bedauern mögen, daß seitdem die Gabe der Melodiebildung im Sinne des alten Kirchengesanges allmählich erloschen sey, wir können uns immer nicht verhehlen, daß die Musik im 13ten Jahrhunderte eben nur an der Schwelle ihrer naturgemäßen Entfaltung in der Harmonie stand, und damals auch nicht einmahl etwas der einfachen Folge jener Zusammenklänge nur entfernt Ähnliches besaß, auf die Félix Clément uns bis zu ihr zurückzuführen gedenkt. Sie entwickelte vielmehr damals schon die Keime einer von der Kirche später hart getadelten einseitigen Ausbildung. Die melodiebildende Gabe in älterem kirchlichen Sinne ist aber vor der übermächtig hervordringenden Richtung auf die Harmonie abgewelkt, welche das Kirchenoberhaupt in seinem reformatorischen Eifer selbst von dem Gregorianischen Kirchengesange abgelenkt hatte, zu dem sie später erst, und dann in höherer Bedeutung wiederum zurückkehrte. Die Wurzel einer in beschränkter Einseitigkeit überwuchernden Triebkraft des Contrapunktes ist endlich keineswegs im 16ten Jahrhunderte zu suchen, in welchem diese Kunst vielmehr durch wahrhafte Erneuerung erst zu einer geordneten und bedeutsamen Entfaltung gedieh.

Mit nicht besserem Rechte wird der behauptete Verfall kirchlicher Tonkunst dem 16ten Jahrhundert in Bezug auf seine Vorliebe für das klassische Alterthum zugeschrieben, deren unmittelbare Folge die Verweltlichung gewesen sey.

Daß kirchliche Baukunst und kirchliche Dichtung unter dem Einflusse einer mißverstandenen Vorliebe dieser Art theilweise verfallen seyen, haben wir gleich Anfangs zugegeben; in Italien erstreckte sich zuerst die Einwirkung jener antiquarischen Richtung gar nicht auf die heil. Tonkunst, in Deutschland trat sie mit der in noch höherem Grade die Mehrheit beherrschenden

geistlichen, kirchenerneuernden in einen, jene Kunst auf keine Weise verweltlichenden, sie vielmehr fördernden Bund. Das mit dem Ausgange des 16ten, viel bestimmter indeß noch mit dem Beginne des 17ten Jahrhunderts erwachende Bestreben die antike Tragödie zu erneuern, setzte in Italien zuerst die Hellenisten mit der Tonkunst in Verbindung, ihre Versuche aber können wir um so weniger mit einer gleichzeitigen Ausartung des Contrapunktes in Zusammenhang bringen — wenn eine solche damals wirklich bestanden hätte — weil sie in heftigem, gegen ihn gerichtetem Eifer ihn von grundaus verwarfen, durch ihn also keinen ihre Schritte bedingenden Einfluß erfahren konnten. Daß die aus diesen Bestrebungen hervorgegangene allmähliche Ausbildung des musikalischen Drama auf die heilige Tonkunst einen verweltlichenden Einfluß geübt habe, ist allerdings nicht zu leugnen. Allein wie viel später trat er ein, und dann erst, als jene Frucht einer ursprünglich auf der Vorliebe für das heidnische Alterthum allerdings beruhenden Richtung von dieser längst wieder gelös't war; während sie, in späterer Abwandlung zu dieser in höherem Sinne zurückkehrend, einer Erneuerung und Reinigung theilhaft wurde durch welche sie als Oratorium in der Form eines geistlich musikalischen Schauspiels tiefere Bedeutung gewann, wenn auch nicht in streng kirchlichem Sinne, immer jedoch fern von aller, das Gepräge des Geistlichen auslöschenden Verweltlichung.

Die Überzeugung, welche die Erneuerer in der Wärme der ihrigen, allein auf unsichern geschichtlichen Grund fußend, uns einreden möchten: „daß die geistliche Tonkunst bis zum 13ten Jahrhundert in gedeihlichem Wachsthum fortschreitend, damals ihrer höchste Blüte genossen habe, seitdem aber verfallen, und zumahl durch die geistigen Bewegungen des 16ten Jahrhunderts zu Grunde gerichtet sey," vermögen wir keineswegs zu theilen,

so lebhaft wir auch ihren späteren wirklichen Verfall während einer glaubensarmen und hoffärtigen Zeit beklagen, so gern wir auch dem lebhaft ausgesprochenen Wunsche ihrer Herstellung beistimmen, die freilich nur einer in Glauben und Demuth begeisterten Zeit wird gelingen können, die alles von sich abgethan hat, wodurch jenes Abwelken verschuldet wurde. Auch darin sind wir einverstanden, daß sie einer wahrhaften Erneuerung erst als Gemeingut des Volkes genießen könne; wird sie aber das werden können auf dem Wege den Félix Clément betreten will? Erneuern, wiedererwecken im Volke kann man nur dasjenige, was dasselbe einst wirklich besaß. Wir haben aber gezeigt, daß jene Lieder und Weisen der angeblich höchsten Blüte des Kirchengesanges im 13ten Jahrhunderte niemals Eigenthum des Volkes gewesen, daß es eine irrige Meinung sey, wenn man behaupte, dasselbe habe die Gewohnheit des Singens erst dann eingebüßt, als man ihm die alten Gregorianischen Weisen entzogen, und die Erfindungen späterer Tonmeister an deren Stelle gesetzt habe. Es sang nicht mehr, weil es nicht aus voller Brust in dasjenige einstimmen konnte, was ihm nicht verständlich war, und was man ihm auf mancherlei andere Weise durch das Auge näher zu bringen suchte, unverständlich wie die Liturgie theils von Anfang in ihren Gesängen ihm gewesen, theils lange vor dem 13ten Jahrhunderte geworden war. Eine Belehrung über den Sinn derselben kann allerdings dahin wirken, daß es mit größerer Andacht, weil mit besserem Verständnisse, ihnen zuhört; ein fortgesetzter Unterricht im Gesange wird, bei vorausgesetzter natürlicher Begabung ihm selbst die Befähigung des Miteinstimmens gewähren können, man wird durch ihn und durch Gewöhnung es dazu abrichten können; aber es muß und wird stets ein äusserer Schein bleiben, den jede Umwälzung bald wieder abstreift. Das aber wird

kaum ernstlich gemeint seyn, wenn Félix Clément es dahin zu bringen hofft, daß die Gemeine die Kirchensprache sich vollkommen aneigne als sey sie die ihrige, wenn er es daraus folgern will, daß die, vormaligen Klöstern anwohnenden Landleute doch manche lateinische Redensart des gemeinen Lebens sich eigen gemacht hätten, die sie von ihren vormaligen Gebietern aufgehascht, wenn er sich darauf beruft, daß in manchen Gegenden Dänemarks, Irlands, Norddeutschlands, lateinisch redende Bauern gefunden würden; was in Bezug auf das letzte schwerlich Jemand ihm zugeben wird, es müßte denn irgendwo ein verarmter Magister in den bäuerlichen Stand zurückgetreten seyn. Was wäre aber aus solchen Ausnahmefällen, oder gar solchen Nachäffereien Ernstliches zu folgern?

Ein wahrhafter Gemeinegesang kann allein durch eine neue Schöpfung hervorgehen, und diese ist allezeit nur die Frucht einer allgemeinen Begeisterung, nicht einer ministeriellen Anordnung; nur sie kann demjenigen, was von dem Seinigen das Volk an Singweisen in die Kirche mitbringt, die rechte Weihe und Heiligung ertheilen, wie es sie um die Zeit der Kirchenverbesserung empfing, und zugleich der heiligen Tonkunst eine neue Bahn gebrochen hat. Daß zu einer solchen durchgreifenden, kirchlich-frommen Begeisterung in dem vorzugsweise politisch aufgeregten Frankreich irgend eine Aussicht vorhanden sey, möchten wir billig bezweifeln, eben wie auch nicht anzunehmen ist, daß die katholische Kirche einen der Hauptgrundsätze ihrer Kirchenzucht, die allgemeine Kirchensprache bei dem Gottesdienste, aufzugeben geneigt seyn möchte. Ob die Gemeine, wenn der Kirchengesang durch Aufhebung dieses Grundsatzes in der That nun ein Gemeingut für sie geworden wäre, auch jene älteren Schätze geistlicher Melodieen sich aneignen werde, die der eifrige Fleiß unserer Forscher treulich

für sie aufzugraben fortfährt, müssen wir freilich dahingestellt seyn lassen, so sehr wir uns freuen würden, sie darin den Lohn ihrer uneigennützigen, von wahrer Liebe geleiteten Bemühungen genießen zu sehen. Für unmöglich ist es aber nicht zu halten, da ja die deutsche Reformation, neben der Volksweise, auch die manches altehrwürdigen Hymnus der frühern Kirche zum Eigenthum des Volkes gemacht hat.

IX.

Stichtelycke Rymen, Om te lezen of te singen.

Anno CIƆIƆCXXIV.

Unter diesem Titel erschien im Jahre 1624, ohne Druckort und Namen des Herausgebers, vermuthlich aber in Amsterdam gedruckt, ein musikalisches Erbauungsbuch, das die Weisen weltlicher Lieder und Tänze (oder nach deren Muster neu ersonnene) geistlichen Liedern anbequemt. Die ursprüngliche Bestimmung dieser Melodieen, das Lied dem sie zuvor eigneten, wird darin durch die Überschrift, im letzten Falle auch wohl durch die erste Zeile der Dichtung angedeutet; bei der Minderzahl fehlen dergleichen Andeutungen, der Mehrzahl aber sind die Melodieen selbst beigegeben, und (wie man schließen darf) ohne alle Veränderung. Denn die kurze Vorrede bemerkt, die Beigabe sey alsdann geschehen wenn die Art der Unterlegung der neuen geistlichen Lieder irgendwie habe zweifelhaft erscheinen können, und

es einer Anleitung dazu noch bedurft habe durch Theilung einzelner Töne, oder Zusammenziehung mehrer. Eine solche Anleitung erfolgt dann durch Bindung oder Vereinzelung der Tonzeichen, wobei die frühere Gestalt der Melodie vollkommen erkennbar bleibt.

Das Buch zerfällt, ohne daß der Grund der Theilung zu erkennen wäre, in zwei Abschnitte, deren erster, zufolge des Inhaltsverzeichnisses am Schlusse 38, der zweite 22 Lieder enthält; eine nicht ganz zuverlässige Angabe, da in diesem Verzeichnisse mehre, an sich selbständige, allein unter eine gemeinsame, auf deren Gegenstand bezügliche Überschrift zusammengefaßte Lieder nur als eines angenommen sind. Zählt man nun ein jedes einzelne dieser Lieder mit, so enthält der erste Theil 56, der zweite 34, das Ganze also 90 Lieder, zu denen in jenem 41, in diesem 28 Melodieen in Tonzeichen gegeben werden, 69 im Ganzen. Nur drei dieser Singweisen habe ich anderwärts aufgezeichnet gefunden: die des Liedes: „Het daghet in den oosten" rc. (S. 58), in den souter liedekens auf ein Lied über den 4ten Psalm angewendet, in unserem Buche nur vorgeschrieben, ohne beigegebene Tonzeichen, vermuthlich wegen allgemeinen Bekanntseyns; die des französischen Gesanges „Est ce Mars le grand Dieu" etc. die in der tabulatura nova Samuel Scheidts mit Veränderungen für die Orgel erscheint; endlich die des sogenannten fa la la „A lieta vita" aus den balletti des Giovan Gastoldo di Caravaggio (1591), welche in dem geistlichen Liede Lindemanns „In dir ist Freude bei allem Leide" unter uns noch fortlebt; beide Singweisen in den Tonzeichen mitgetheilt.
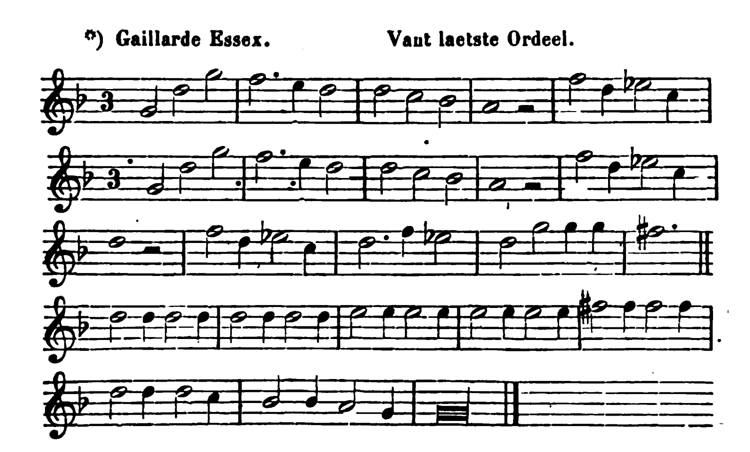
In dem vorliegenden Buche ist aber nicht von Volksweisen die Rede; es werden vielmehr Melodieen gegeben die in den höheren Kreisen der Gesellschaft Beifall gefunden, und in ihnen sich allgemein verbreitet hatten. Auch können sie im Ganzen nicht dazu dienen, die Eigenthüm-

lichkeit niederländischer Weisen daran kennen zu lernen; denn gehört zu diesen auch die Mehrzahl, so stehen doch neben ihnen auch ursprünglich italienische (Sei tanto graziosa — questa dolce Sirena – Madonna mia pietà — qual viva Salamandra etc.), englische (As I went to Walsingham — Gaillarde Essex und Essex lamentatie etc.), französische (Plutôt que je te dise la cause — Esprit qui fais mouvoir mes nerfs et mes artères — Si vous êtes belle — Une jeune fillette — la Dauphine — la Princesse — l'Avignonne etc.) und wir müssen uns bescheiden daraus nur zu erfahren, was dem Niederländer jener Zeit in den Melodieen vorzüglich anmuthete. So zunächst die weiche Tonart vor der harten; jener gehören fast doppelt so viel an als dieser letzten, 45 gegen 24. Weniger der dreitheilige Takt, obgleich sein Vorkommen 22mahl unter 69 Melodieen, fast in dem dritten Theile der Gesammtzahl, doch immer noch von Beliebtheit zeugt. Dagegen ist rhythmischer und Taktwechsel äusserst selten, der eine und andere kommt nur 2mahl vor, ein doppelter Taktwechsel nur ein einziges mahl. Eine seltsame Erscheinung könnte man vielleicht hieher rechnen, wo $\frac{3}{2}$ und $\frac{6}{4}$ Takt, ein drei- und ein zweitheiliger nach der Drei gegliederter Takt, mit einander vermischt sind, oder getrennt neben einander stehen, indem der erste in dem früheren, der zweite in dem späteren Theile der Melodie waltet; seltsamer noch, da beides in Tanzweisen sich findet, wo dieser Wechsel, zumahl aber jene Vermischung dem gleichmäßigen Tanzschritte störend entgegen stehen mußten, wenn man nicht etwa die als triplirte erscheinende Form als Syncope ansehen will bei der durch die begleitenden Stimmen die Dreitheiligkeit erhalten wird, was aber bei den hier anbequemten Liedern der untergelegte Text nicht gestattet. Beide hier erwähnte Fälle sind als „Gaillarde" bezeichnet, der Name eines damals
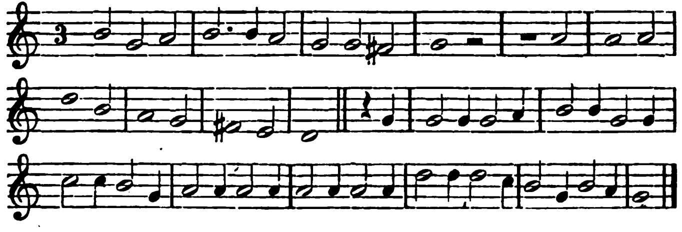
schon seit mehr als hundert Jahren beliebten, aus Frankreich stammenden Tanzes, zu dessen Eigenthümlichkeit aber keineswegs jene auffallende Erscheinung gehört, wie sie denn namentlich in früheren Sammlungen von dergleichen Tänzen nicht vorkömmt, auch nicht bei gleichartigen unseres Buches. Ob sie in England in dieser Art sich ausgebildet hat — wie denn der erste Fall dieser Art als „Gaillarde Essex" der zweite als „Engelsche fortuyn" (Engelsche Gaillarde) bezeichnet ist — wage ich nach nur zwei Beispielen nicht zu bestimmen. *) Selt-

---

*) **Gaillarde Essex.** **Vant laetste Ordeel.**



Engelsche fortuyn, met vier regels; of Met acht: de engelsche Gaillarde.
Doodt trost.

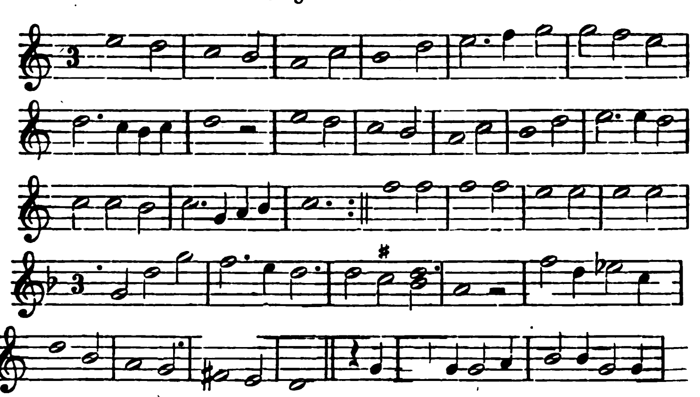


sam genug ist der erste beider Tänze einem Liede „vom letzten Urtheile,“ der zweite einem „Trostliede bei einem Todesfalle“ angeeignet, worin „der göttliche Weisheits Rath“ in einem Gespräche „der menschlichen Wehmuth“ antwortet.

Die Strophenarten der Melodieen sind der Mehrzahl nach dem deutschen Volksgesange wie dem evangelischen Kirchengesange fremd; entweder sehr vielzeilig (11—22), oder sehr vielsylbiger Zeilen, oder einer ungewöhnlichen Mischung des iambischen und trochaischen Maaßes. Doch finden wir einzelne Psalmlieder, die gleichen Maaßes sind mit denen des Calvinischen Psalters: ein Lied über den achten Psalm (11.11.10.10.), über den 32sten (des gleichen, verdoppelten Maaßes), über den 129sten (10, 10, 10, 10), den 121sten, das hier die Strophe mit dem 128sten und 130sten Calvinischen Psalme theilt. Bei diesen wird, da eine andere Singweise nicht neben sie gestellt ist eine Verweisung auf deren Melodieen anzunehmen seyn, nur mit Ausnahme des Liedes über den 32sten Psalm, bei dem die Wahl freigestellt ist zwischen dieser und einer andern beigegebenen. Theilt nun das Lied: „Die Sonn' hat sich mit ihrem

---

Frogs Gaillarde.
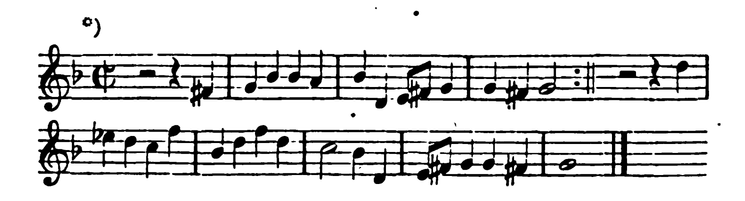


Glanz gewendet" mit dem 8ten Psalme Maaß und Melodie, das Lied: „O Haupt voll Blut und Wunden" die Strophe mit dem 130sten Psalme; finden sich die Strophen der Lieder: „Herr Gott dich loben alle wir" (8888) — „Errett' mich o mein lieber Herre" (9.8.9.8, oder in die vorige umgebildet: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn") mit den Melodieen des 134sten und 140sten Calvinischen Psalme auch in dem Lutherischen Kirchengesange; werden mindestens die Maaße der beiden letzten auch in den „Stichtelycken Rymen" angetroffen, gleichwie das der Strophe des 91sten Psalmes übereinkommende achtzeilige Maaß des Liedes: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (87878787), so ist darin mindestens einige Beziehung zu finden zwischen den Strophen der Lieder unseres Buches und denen der beiden Hauptrichtungen des evangelischen Kirchengesanges. Allein anderen Psalmliedern fehlt diese Beziehung gänzlich: so wird das über den 125sten Psalm auf die Weise des alten flandrischen Liedes: „Het daghet in den Oosten" verwiesen, dessen Strophe dem Calvinischen Psalter ganz fremd ist (7676), das über den 25sten auf „Frog's Gaillarde" die wir hieneben im Gegensatze zu zwei englischen Tänzen desselben Namens mittheilen. Umschreibende Betrachtungslieder (Uytbreydingen) über einzelne Psalmen erscheinen nie in den Strophen, die in dem Calvinischen Psalter denen von gleicher Zahl eignen; entweder sind sie den Melodieen niederländischer Lieder von ganz fremden Maaßen angeeignet, wie das über den 114sten Psalm (85858582 — „Myne Harp bekleedt met rouwe), den 122sten (887,887 — „Yets moet ick u Laura vragen"), den 126sten (99715 — „Te may als alle vog'len zingen"); oder ihnen ist ohne weitere Hindeutung auf ein bestimmtes Lied unter der allgemeinen Benennung „Zang" eine Singweise beigegeben, wie dem über den 45sten (13131212) den 110ten (11111111) und den 122sten,

dessen Strophe die sapphische ist, und dem eine Anweisung, wie es zu lesen sey, beigefügt ist, während die daneben stehende Melodie dem Streben ganz fremd geblieben ist, diese Strophe ihrem poetischen Rhythmus zufolge auch in den Tönen darzustellen. *) Solche Melodieen ohne Überschrift scheinen durch den Herausgeber oder ungenannte Tonkünstler für das Buch eigends erfunden zu seyn. Hin und wieder sind Namen der Tonmeister angedeutet. So leidet es kein Bedenken daß in den Überschriften „Doulants lacrimae" und „Doulants Allemande" der englische Lautenist Dowland (1567—1612) gemeint sey: ob aber durch jene anderen: „Orlando's droom" oder „Forster's droom" auf den großen belgischen Meister Roland de Lattre und den deutschen Georg Forster hingewiesen werde, ob bei der „Pavane Philippi" an Philipp de Monte zu denken sey, ob die Bezeichnung „Frog's Gaillarde" das Hüpfen eines Frosches in der Melodie nachgeahmt finde oder einen Tonmeister Frog (Frosch) als Erfinder meine, muß ich unentschieden lassen. Einen, des Namens „Pyper," als Urheber der nach ihm benannten „Pypers Pavane" auszumitteln ist mir nicht gelungen.

Was den Inhalt der Lieder betrifft, so habe ich der Psalmlieder und der Betrachtungslieder über Psalmen bereits gedacht. Von einer Bestimmung des Buches zu kirchlichem Gebrauche findet sich sonst in demselben keine Spur, kein Bezug auf ein kirchliches Fest. Wir finden Gelegenheitslieder: Trost-

*)



lieder bei dem Tode eines Ehegatten, eines Sohnes nicht genannter Personen; ein Hochzeitlied; Gesprächslieder: von dem Aufmerken in der Anfechtung, einem Gegenstande den „der Mensch“ und „die Stimme Gottes“ unter einander abhandeln; von dem in der Tugend gegebenen Heilmittel, worüber ein Klagender und ein Tröstender sich unterreden; allerhand moralisch-religiöse Betrachtungen: die Richtschnur der Begierden — die Genügsamkeit des Gottseeligen — das Lob der Tugend — der Kampf des Christen — vom letzten Gericht — von der Eitelkeit der Welt — der Freude im Tode der Gerechten — vom Troste im Sterben — Nichts Neues in der Welt u. dgl. Ein Buch zu häuslicher Erbauung in höheren Kreisen liegt vor uns; einer Erbauung, deren Gegenstände, indem man sie Jenen darbot unter gefälligen, ursprünglich weltlichem Ergötzen dienenden Formen, ihnen dadurch eingänglicher werden, ja, sie in ihrem Gewissen beruhigen sollten über ihr Gefallen an diesen Formen, die wenn von frommen Eiferern in ihrer ursprünglichen Bestimmung oft als seelenverderblich geschmäht, nun, da sie eine heilsamere erhalten hatten, von dieser Befleckung gereinigt scheinen durften. Daneben giebt das Buch zugleich einen Beitrag für die Geschichte der allmählichen Ausbildung der geistlichen Arie, und des zunehmenden Übergewichts derselben über die Choralweise in strengerem Sinne. Wir finden in unserer Sammlung vorhandene beliebte Formen weltlichen Gesanges von mancherlei Art auf neu entstandene geistliche Lieder übertragen, während ihnen nur wenige für diese neu geschaffenen Melodieen zur Seite stehen. Bei der Wahl jener Formen hatte man weniger ihre Zweckmäßigkeit im Auge gehabt, als ihre Beliebtheit; hatten sie doch oft den Strophen der ihnen angeeigneten Lieder nicht übereingestimmt und eine Anleitung erfordert um ihnen anbequemt zu werden. Allein sie

gewannen Beifall auch in dieser Gestalt, trotz des lebhaften Bewußtseyns um solche Mängel; ja, sie wurden selbst Muster für neue Hervorbringungen auf diesem Gebiete, nur daß man dabei bestrebt war, das Gefällige und Anmuthende in ihnen mit dem Gemäßen und Ausdrucksvollen in innigeren Einklang zu bringen. Traten nun die an einem andern Orte (dem Schlußworte des zweiten Theils meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang) von mir entwickelten Gründe hinzu, durch die eine solche Art des Bildens begünstigt wurde, so konnte es nicht fehlen, daß man diesen Weg „die christlichen Liedern sowohl ziemende Lieblichkeit als Gravität der Melodeyen“ zu erreichen, jenem früheren vorzog, wo man das Weltliche durch das Geistliche zu heiligen, das Ernste dem Lieblichen einzubilden bestrebt war, statt daß man nun den strengen Ernst des Heiligen durch geschmeidige, gefällige äussere Form zu mildern und ihm Eingang zu gewinnen suchte. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnt das Buch eine von seinem sonstigen Werthe unabhängige Bedeutung, zumahl auch eine nicht unbedeutende Anzahl beliebter Melodieen jener Zeit uns durch dasselbe erhalten ist.

Im Begriffe, meinen Bericht über dieses Buch hiemit zu schließen, gelangte ich zu eigener Ansicht einer späteren Ausgabe desselben, die mich nicht allein über den Verfasser der Lieder desselben unterrichtete, sondern auch über die Aufnahme belehrte die es bei denen gefunden, welchen er es bestimmt hatte. Der Name des Dichters ist **Dieberick Rafael Kamphuyzen**; er war nach einer Bemerkung zwischen den Ehrengedichten mit denen das Buch dort ausgestattet ist, zu Gorkum 1568 geboren, zu Dokkum 1627 gestorben. Sonst ist uns nichts weiter über ihn berichtet als daß er Prediger zu Dokkum in Westfriesland gewesen, und Verfasser mehrer Schriften theologischen Inhalts, die später in einer Sammlung seiner Werke vereinigt

wurden. Allem Vermuthen nach war die eben besprochene Ausgabe seiner Andachtslieder von 1624 die erste. Das Werk gewann großen Beifall, man forschte dem ungenannten Dichter nach, und da er kaum drei Jahre nach dessen Herausgabe aus dem Leben geschieden war, so empfand man seinen Tod als den schmerzlichsten Verlust. In diesem Sinne besingt ihn eines jener Ehrengedichte, indem es zugleich einen Trost an seinen Hinübergang knüpft. Nunmehr, sagt es, da Kamphuyzen gestorben ist, hat er das Leben erst erworben, während seines Lebens hat er als todt erscheinen können; dem bisher Unbekannten ist ein ewiger Name zu Theil geworden, gleich einem Phönix ist er aus der Asche hervorgegangen ꝛc. Und, in der That, der Beifall des Buches und seine Verbreitung war in so hohem Maaße gewachsen, daß die eben genannte Ausgabe (des Jahres 1680) die achtzehnte war seit seinem ersten Erscheinen, innerhalb eines Zeitraums von 56 Jahren. Ob es seitdem noch öftere Auflagen erlebt hat, ist mir unbekannt geblieben.*)

Die vorliegende Ausgabe ist in den ersten beiden Theilen in Zahl und Folge der Lieder der frühesten übereinstimmend, nur daß dem zweiten Theile ein nicht dem Gesange bestimmtes Gedicht beigefügt ist „gegen die geistliche Mahlerey," die darin „eine Nachäfferin der Hand Gottes, ein seelenverderbliches Verletzen seines heiligen Gebotes, eine Verführerin zum Götzendienste" genannt wird.**) Außerdem ist der Sammlung ein dritter Theil hinzugekommen durch den sie um 59 Lieder und 29 Singweisen reicher geworden ist, die Vermehrung der ersten

---

*) Der Titel lautet: D. R. Camphuyzens stichtelycke Rymen, Om te lezen of te singen: De Achtiende Druk, Met veele nieuwe Wijzen vermeerdert. t'Amsterdam, Voor Jan Rieuwertz, en Pieter Arentsz Boekverkoopers, 1680.

**) Tegen't Geestigdom der Schilder-konst. Strafrymen. Ofte anders Idolelenchus. Uyt het Latijn vertaalt.

beiden Theile um diese letzten ungerechnet, von der später die Rede seyn wird. Der Inhalt dieses dritten Theiles besteht zuerst aus einem nicht dem Gesange bestimmten Gedichte: „Willige Geduld, oder Heilmittel des Leidens;" aus Nachdichtungen einzelner Psalme, Betrachtungen über andere, oder einzelne Theile derselben; einem Liede über den wahren Seegen Gottes und Nutzen des Leidens (von 52 Strophen), und einem andern über den 119ten Psalm von 14 Strophen, überschrieben „Eifer für Gottes Wort," alle mit Melodieen: dazwischen ist eine Reihe von Psalmliedern ohne Singweisen eingestreut. Den Beschluß machen zwei Lieder mit Melodieen: Morgenstunde im May, und ein Maienlied in welchem Christus zu seiner vertrauten Braut spricht.*) Ein Lied und drei einzelne Strophen mit denen das Ganze schließt, sind nicht von Camphuyzen.

Die kurze Vorrede „an den Christlichen Sänger und Leser" welche der unveränderten des Dichters zu der ersten Ausgabe folgt, und von der wir nicht wissen ob ihr Inhalt nicht schon auf frühere Auflagen sich bezieht, da ihr Jahres-, Monats- und Tagesangabe fehlt, beschäftigt sich vornehmlich mit den Melodieen der Lieder. Man habe in den Singweisen, heißt es dort, keine ungehörige und unnöthige Veränderung gesucht, namentlich in den alten und bekannten, ja man habe vielmehr mit allem Fleiße dergleichen Melodieen aufgesucht, und sie an

---

*) Psalmlieder mit Melodieen, in der Ordnung, wie sie einander in dem Buche folgen:

Ps. 73; über die letzten 7 Verse des 7ten Psalms; Ps. 42; über die 3 letzten Verse des 138sten Psalms; Ps. 77, 88, 39, 37, 62, 14, 52, 82; über den 119ten, 104ten Psalm; Aus Ps. 139; über Ps. 147, 135, 148; aus Ps. 18; über Ps. 133; Ps. 4, 15, 16, 141, 146.

Psalmlieder ohne Melodieen: Ps. 22, 43, 44, 68, 69, 95, 100, 105, 106, 109, 113, 115, 117, 123, 124, 127, 128, 131, 132, 134, 136, 140, 143, 144, 149, 150.

die Stelle solcher gesetzt, die man zwar in allen früheren Drucken noch finde, die aber wegen ihres wenig fließenden, unbequemen Gesanges kaum mehr gesungen würden. Wo man dergleichen nicht habe auffinden können, habe man sie durch neue Melodieen ersetzt, von denen man hoffe, daß sie der Andacht und Erbauung, worauf des Sängers Augenmerk vorzüglich gerichtet seyn müsse, besser übereinstimmen sollten. Endlich finde man in den früheren Ausgaben Gesänge in 4 oder 5 Lieder vertheilt, denen nur eine, deren erstem voranstehende Singweise beigesetzt sey, auf welche die andern verwiesen würden; eine Vielen verdrießliche Verweisung, so daß die folgenden Lieder von ihnen meist nicht gesungen worden seyen. „Jetzt habt ihr nun (heißt es ferner) für jedes Lied eine neue Melodie (op yeder zang ook een nieuw wijsje), in der Art, daß ihr es eben so gut nach der alten singen mögt, und jedes Lied auf 3, 4, 5 Weisen gesungen werden kann" ꝛc.

Vergleichen wir nun, diesen Angaben zufolge, die früheste Ausgabe von 1624 mit der um 56 Jahre späteren 18ten von 1680, so finden wir zwar den Grundsatz beibehalten, die geistlichen Lieder des Buchs auf bekannte weltliche Melodieen zu verweisen, auch vermögen wir zu erkennen, welche dieser älteren Singweisen, bei verändertem Geschmacke in der Tonkunst, ausgemerzt, und welche beibehalten sind; allein wir erhalten keine Kenntniß über die Quelle der an die Stelle der beseitigten älteren Melodieen gesetzten gleichartigen, weil — mit alleiniger Ausnahme des Zueignungsliedes, das auf die Weise: „Wie zich ter hooger schoole geeft" hingewiesen wird — hier durchweg die Angabe des Liedes fehlt, dem die Melodie zuvor angehörte. Unverändert beibehalten, bis auf Versetzung in einen andern Ton, um den Discant (C)-Schlüssel durchweg anwenden zu können, sind nur 17 Melodieen im Ganzen; 14 unter ihnen

älteren Tänzen oder weltlichen Liedern angehörend, niederländischen, französischen, englischen, italienischen Ursprunges — O slaep o soete slaep ꝛc. Zal ick noch lang in heete tranen ꝛc. Frogs Gaillarde, (nur ein wenig vereinfacht) — la Durette, la Princesse, la Daulphine, l'Avignonne; une jeune fillette etc. — Dowlands lacrymae, desselben Allemande, die Gaillarde Essex, bei der die auffallende Mischung des $\frac{3}{2}$ mit dem $\frac{6}{4}$ Takt beseitigt ist, indem jener erste durch das Ganze obwaltet, und Essex lamentatie; — Sei tanto graziosa und Questa dolce Sirena; — endlich drei, voraussetzlich neu ersonnene Weisen zu geistlichen Liedern Kamphuyzens: zu einem Abschiedsliede an den Dichter von einem Freunde, und zweien mit der Überschrift: Der weise Kaufmann und Lob der Liebe (pag. 30, 50, 119 der ersten Ausgabe). Welche der Singweisen (deren nun im Ganzen 120 sind, von denen 91 den ersten beiden Theilen, 29 dem 3ten angehören) unter den übrigen älteren Ursprunges sind, vermag ich nicht zu bestimmen, weil jeder Faden fehlt an den eine solche Bestimmung geknüpft werden könnte; nur ist zu bemerken, daß bei Vergleichung beider Ausgaben hervorgeht, daß auch bei den Weisen die der spätere Herausgeber beseitigen zu müssen glaubte, und für die er ältere, beliebte nicht auffinden konnte, er doch die an ihre Stelle gesetzten neuen ihnen so viel als thunlich war, ähnlich zu bilden bestrebt war, und darin eine Berechtigung zu finden glaubte, andere gänzlich zu verwerfen. Betrachten wir in denen, welche die Ausgabe von 1680 gegenwärtig bietet, das Verhältniß der harten zu der weichen Tonart, des dreitheiligen Taktes zu dem geraden: so hat es sich gegen die erste Ausgabe dahin verändert, daß jetzt die Anzahl der Melodieen weicher und harter Tonart eine gleiche ist; es sind deren 60 von jeder Gattung. Dagegen ist es fast gleichgeblieben bei den Singweisen geraden und ungeraden Taktes;

dieser letzten sind nunmehr 46 unter 120, sie übersteigen daher um Weniges ein Drittel der Gesammtzahl aller, wie sie es zuvor nahezu erreichten, und unter dieser kommt die Form des rhythmischen Wechsels nur zweimahl, die des wechselnden geraden und ungeraden Taktes nur dreimahl vor.

Die Formen des Gesanges und das Gefallen an ihnen hatten allerdings seit dem ersten Erscheinen der geistlichen Gedichte Camphuyzens, innerhalb eines Zeitraums von 56 Jahren, sich wesentlich verändert; allein diejenigen welche die spätere Ausgabe bietet — neben den doch nur wenigen, unverändert beibehaltenen, — sind aus gleicher Quelle geschöpft, oder doch nach gleichen Grundsätzen neu gebildet; was ich von der Bedeutung des Buches für allmähliche Ausbildung der geistlichen Arie neben der strengeren Choralform geäussert, bleibt also nicht allein stehen, es erhält dadurch zugleich seine Bestätigung. Zur Würdigung der Dichtungen etwas beizufügen ist hier der Ort nicht, wo es nur die Besprechung der tonkünstlerischen Beigabe derselben gilt, auch haben die Landsleute des Dichters darüber genügend entschieden. Seine Neigung scheint ihn vor allem Andern zu den Psalmen hingezogen zu haben; Psalmlieder und Betrachtungen über Psalmen bilden die Mehrheit seiner Dichtungen. Auch besitzen wir von ihm eine Bearbeitung des gesammten Psalmbuches*) in den Maaßen und zu den Melodieen des französischen Psalters, welche im Jahre

---

*) Uytbreyding over de Psalmen des Propheten Davids. Na de Fransche dicht-mate van C. Marot, en T. de Beze. Door Diderik Camphuyzen. (Ein Buchdruckerstock mit den Sinnbildern der vier Evangelisten, um eine brennende Lampe geschaart.) t'Amsterdam. Voor Jan Rieuwertz en Pieter Arentsz Boekverkoopers, 1679. Abgetheilt in drei Bücher deren erstes die Psalmen 1—41 einschließlich, das zweite Ps. 41—106, das dritte Ps. 107—150 und die drei Lieder enthält, deren der Text gedenkt.

1679 zu Amsterdam in demselben Verlage wie seine Andachtslieder herausgekommen ist; ob als nachgelassenes Werk, ob als neue Auflage eines schon bei seinem Leben erschienenen, wüßte ich nicht zu sagen; nur soviel ist gewiß, daß die mir vorliegende Ausgabe desselben nicht die erste seyn kann, weil der Camphuyzen'schen Umschreibung der Psalmen in der Vorrede der „Kirchen-, Haus- und Herzensmusica rc. (1661) als eines schon vorhandenen, öffentlich bekannten Werks gedacht wird. Die 150 Psalmlieder die es enthält, schließen sich nur dem Strophenbaue der französischen an, um zu deren Melodieen gesungen werden zu können, ohne, wie bei Lobwasser, auch in der Zahl der Strophen ihnen nachzugehen. Unter der gewählten Form sind sie völlig freie Dichtungen, in der zuletzt gedachten Hinsicht fast durchgängig von dem französischen Liedpsalter abweichend, auch in wenigen Fällen nur Halbstrophen anwendend, wie es dort bei 29 Liedern, hier nur elfmahl geschieht: übereinstimmend mit den französischen Dichtungen (von der Strophenzahl abgesehen) nur 4mahl (bei Ps. 7, 46, 66, 68), abweichend siebenmahl (bei Ps. 45, 60, 62, 67, 85, 102, 138). Den Psalmliedern folgt alsdann der Lobgesang der Maria mit der Melodie welche die Psalmenübertragung des Peter Dathenus giebt, nur um eine Quarte höher in den Sopranschlüssel gesetzt: Der Lobgesang des Simeon, mit der Weise des französischen Psalters: und eine poetische Umschreibung des Gebetes des Herrn, auf die Melodie: „Vater Unser im Himmelreich." Ein alphabetisches Inhaltsverzeichniß, und eine Zusammenstellung der Psalmen die nach einerley Melodie gesungen werden, macht den Beschluß. Eine Zueignung und Vorrede fehlt dem Buche; ob es auch kirchlichem Gebrauche gedient habe, ist mir unbekannt geblieben.

Abhandlungen vermischten Inhalts.

X.

Musiktreiben und Musikempfinden im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte.

(Vortrag, gehalten zu Berlin im wissenschaftlichen Vereine, am 25. Jan. 1851.)

Es ist meine Absicht, ein lebendiges Bild — wenn es mir gelingen sollte — davon zu geben, in welchem Sinne die beiden frühesten Jahrhunderte, in denen die Musik den Namen einer Kunst verdient, das 16te und 17te, sie zu üben pflegten, wie, ihrer Rede und ihren Schöpfungen zufolge, sie dieselbe betrachteten. Ich habe diese beiden Zeiträume gewählt, weil man sie selten im Zusammenhange betrachtet hat: das 18te Jahrhundert ist theils in seiner letzten Hälfte von Manchem noch erlebt, theils lebt es unter uns noch fort in den Lichtpunkten seiner früheren und späteren Hälfte, in Sebastian Bach und Händel, in Haydn und Mozart; Vieles jener früheren beiden dagegen, zumahl des ältern, bedarf noch der Wiedererweckung, daß man erkenne, es stehe auf der Höhe der Kunst.

Wenn ich hier von der Tonkunst und ihren Schöpfungen rede, so habe ich vorzugsweise die Kunst mehrstimmigen Tonsatzes dabei im Sinne. Nicht, weil die Gabe des Erfindens einer einfachen Melodie geringer zu halten wäre; wußte doch das 16te Jahrhundert dieselbe wohl zu würdigen. Öfter wird mit Wärme zugeständen, daß die Melodie erst ein Lied wahr=

haft belebe, daß es ohne sie nur todtes Wort bleibe; mit Nachdruck wird ausgesprochen, daß die Worte der heiligen Schrift neue Kraft gewännen und tiefer zu Herzen gingen, wenn eine süße und sehnliche Weise hinzukomme. Davon zeugen denn auch viele jener Gesänge, die im Schooße der Kirche, der frühesten, vornehmsten, ja lange einzigen Pflegerin der Tonkunst hervorgingen bis hinein in das 14te Jahrhundert, von wo an der mehrstimmige Tonsatz zuerst kunstmäßig geübt wurde. Seitdem erschien dieser, je länger man ihn pflegte, dem Gebiete der Kunst auch allein angehörig, die einfache Melodie wurde fast als Naturerzeugniß betrachtet und bewundert, so daß jene Ansicht nothwendig in den Vorgrund sich drängt, wo es gilt zu zeigen, in welchem Sinne die ältere Zeit der Tonkunst gegenüber gestanden habe.

Die flüchtige Andeutung darf hier genügen, wie die Mehrstimmigkeit seit dem 7ten Jahrhunderte zuerst nur als Schmuck, als Feinheit des Vortrages von den päpstlichen Sängern geübt wurde; wie diese wegen ihrer Übergriffe und Entstellung des altehrwürdigen Kirchengesanges seit dem Beginne des 14ten Jahrhunderts darin beschränkt und auf Anwendung weltlicher Melodieen für kirchliche Texte hingedrängt wurden; wie, ihnen gegenüber, zuletzt die Tonsetzer hervorgingen, die das bisher aus dem Stegereife Geübte zu Papiere brachten und es den Sängern zu vorheriger Einübung vorlegten; wie das zuvor schnell Verklungene nun zum bleibenden Denkmahle wurde, woran der Fortschritt der Kunst zu erkennen ist.

Daß deren Erzeugnisse Anfangs verworren, düster, schwerfällig waren, wird Jeder leicht erachten. Über dem Streben nach tongerechter Ausbildung des Einzelnen wurde die Rücksicht auf das Ganze, namentlich aber auf das gesungene Wort, vernachlässigt; war es doch seiner herkömmlichen Melodie ent-

zogen, in den meisten Fällen einer ihm völlig fremden, weltlichen Singweise zugetheilt! Ja, man begnügte sich, bei den einzelnen Meßgesängen nur deren Anfangsworte den Singzeichen beizufügen und überließ den Sängern, die folgenden, die sie im Gedächtnisse haben mußten, nach Gutdünken den vorgeschriebenen Tönen anzupassen. War man genöthigt, bei weniger allgemein gangbaren Gesängen die Worte den Singzeichen vollständig zu unterlegen, so wurde Länge, Kürze und Gewicht der Sylben dabei nirgend beobachtet, jede Rücksicht solcher Art mußte zurückstehen hinter der des mühsam erstrebten melodischen Zusammenhanges. Bei zunehmender Fertigkeit im Tonsatze wuchs die Lust an Häufung der Stimmenzahl, an allerhand grüblerischen Künsteleien, räthselhaften, dem Scharfsinne der Sänger gestellten Aufgaben. Der Aufzeichnung, die man ihnen vorlegte, sollten sie nicht unbedingt folgen, sondern nach der Anweisung eines daneben gestellten, orakelhaft zweideutigen Spruches sich richten, dessen zutreffende Deutung ihre volle Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Dem inneren Kerne der Kunst waren diese willkührlich gestellten Aufgaben völlig fremd; der Zuhörer vermochte deren Daseyn eben so wenig zu ahnen als ihre Lösung. Seinem Ohre trat eine zwar klangreiche, für dieses jedoch gestaltlose Tonfülle entgegen; sinnreich-mühsam wie der Bau des Ganzen seyn mochte, konnte er doch nur mit Hülfe des Auges von dem Verstande begriffen, nicht von dem Sinne aufgenommen und empfunden werden, an den dasselbe gewiesen war. Dennoch waren alle jene Seltsamkeiten fruchtbare Vorübungen für freiere Bewegung auf dem neu betretenen Gebiete und in dieser Beziehung von entschiedenem Werthe, so unergiebig für die Kunst jedes einzelne Erzeugniß dieser Richtung, für sich genommen, auch seyn mußte. Von hier aus betrachtet, sind die Meister in Ehren zu halten, die sich darin bewegten, wenn

wir auch die Wiederbelebung ihrer Werke uns nicht als Aufgabe stellen können. Nur einer, der letzten Hälfte des 15ten Jahrhunderts angehörend, und selbst noch hineinragend in das folgende 16te, tritt hervor unter ihnen mit Entschiedenheit durch den selbständigen Werth seiner Schöpfungen, der Niederländer Josquin des Prés, ein wahrhafter Verkündiger dessen, was jener spätere Zeitraum zur Blüte zeitigen, zur Frucht reifen sollte.

Durch das gesammte 16te Jahrhundert ist, den Schöpfungen der Tonkunst gegenüber, eine gleichartige Empfindungsweise zu erkennen. Um diese zu verstehen, ist es nöthig zu betrachten, unter welchen Umständen und Bedingungen jene Werke hervorgingen und worauf die Wirkung beruhte, die sie hervorbrachten.

In weitestem Umfange trat die Musik auf bei kirchlichen Festen und Feierlichkeiten, der Regel nach in reinem Gesange, an Fürstenhöfen auch wohl mit Begleitung von Instrumenten, die jedoch im Laufe dieses Jahrhunderts keine dem Gesange selbständig und eigenthümlich gegenübergestellte war. Bei Gesängen weniger Stimmen begnügte man sich damit, einer jeden von diesen ein besonderes Instrument beizugeben; wirkten volle Chöre als gegliederte Tonmassen gegeneinander, wie zumahl gegen das Ende dieses Zeitraumes geschah, so wurden gleichartige Instrumente eines den Chorstimmen entsprechenden Umfanges jedem einzelnen dieser Chöre gesellt, um ihn vor den andern durch die eigenthümliche Klangfarbe auszuzeichnen, die der metallenen oder hölzernen Pfeife, der gestrichenen oder geschnellten Saite eignet. Die Instrumentalmusik war damals nur Nachhall des Gesanges, wiewohl man fast alle Instrumente schon besaß, deren die Gegenwart auf so mannichfaltige Art sich zu bedienen weiß. Das Instrumentenspiel in diesem Sinne

fand regelmäßig seine Stelle bei feierlichen Tafeln der Fürsten, oder des Rathes der Reichs-, Hanse-, oder reicheren Handelsstädte Deutschlands; den Kapellmeistern war in ihren Bestallungen zur Pflicht gemacht, „in den Kirchen und vor der Tafel", je nach der Stellung ihrer Dienstherren, „allerunterthänigst, unterthänig, oder unterdienstlich" aufzuwarten. Bei diesen Musiken wird nicht zu verweilen seyn, da sie keine selbständigen Leistungen waren, man sie als Sinnengenuß zwar wohlgefällig an sich vorübergehen ließ, ohne doch mit voller Aufmerksamkeit ihnen zuzuhören. Freilich preis't ein Dichter jener Zeit, der eine fürstliche Hochzeit beschreib't, bei der es gar hoch herging, eine dabei angehörte Tafelmusik mit hohen Worten; es habe ihn nicht Wunder nehmen können, ruft er aus, daß Steine, Wälder, Berg und Thal dem Orpheus nachgesprungen seyen, er habe der Fabel auch gar nicht sich schämen können, da er diese Töne vernommen „so lieblich und fein". Dennoch haben wir diese Lobpreisung kaum für mehr zu achten, als poetische Redeblumen; seinen Worten:

> „denn wahrlich, solche Music kann
> aufmuntern beide, Weib und Mann",

fügt er ganz treuherzig hinzu:

> „und sonderlich, wenn Brot und Wein
> und gute Bißlein allda seyn,
> wie man dann allda viel auftrug,
> ganz fürstlich und hofmännisch g'nug" ꝛc.

Hier fanden denn auch die Virtuosenkünste ihre Stelle, in dem sogenannten „Diminuiren und Coloriren", einem Tonspiele, das die einfachen Gänge melodisch hervorragender Stellen, zumahl die Tonfälle, umgaukelte. Musikalische Dramen kannte man nicht, wenn auch theatralische Vorstellungen nicht selten waren, mit Chorgesängen zwischen ihren einzelnen

Aufzügen, während alles Übrige gesprochen wurde. Doch waren auch diese Darstellungen nur gelegentliche, nicht allgemein zugängliche, und eben so wenig waren öffentliche Versammlungen üblich, um Musik zu hören und hören zu lassen, von Künstlern als Quell des Verdienstes und Erwerbes benutzt; von reisenden Virtuosen konnte daher die Rede nicht seyn. Versammelten sich Freunde der Tonkunst, um an deren Schöpfungen sich zu erquicken, so waren sie, der Mehrzahl nach, thätige Theilnehmer an der Ausführung; ihre Freude an der Kunst beruhte in dem gemeinschaftlichen Wiederhervorbringen mehr, als dem stillen Zuhören, auch konnte der sinnreiche, oft verwickelte Bau des Satzes nur bei jenem ihnen vollkommen deutlich werden. Selbst der einzelne Spieler und Sänger, wenn er in einsamer Zurückgezogenheit des Gesanges und Spieles genießen wollte, war stets an mehrstimmige Sätze gewiesen. Aus den zahlreichen Sammlungen von Madrigalen, Gesellschafts- und Volksgesängen, die durch den ganzen Lauf des Jahrhunderts erschienen, wählte er, dem Umfange seiner Kehle gemäß, eine Stimme, die entweder die unzertrennte Melodie, oder bei durchgängiger Verflechtung der Stimmen den vollständigen Text enthielt und trug diesen zu den Tönen der Laute vor, den ganzen vollstimmigen Tonsatz auf diesem klangreichen Instrumente daneben ausführend. Denn die Laute war jener Zeit, was uns die Klavierinstrumente, ganze Reihen kunstreicher mehrstimmiger Gesänge finden wir in zahlreichen Lautenbüchern auf sie übertragen. Ein besonderer Styl der Begleitung in mannichfachen Wendungen zierlichen oder bedeutsamen Spieles hatte sich damals noch nicht ausgebildet, er lag nicht in der Richtung der Zeit. Denn dieser stand kunstreicher, mehrstimmiger Gesang in der Mitte der gesammten Tonkunst und übertrug seine Formen auch auf das Instrumentenspiel. Sollte durch dieses allein — in

stiller Musik, wie man damals sich ausdrückte — ein dem Gesange ursprünglich bestimmter Tonsatz ausgeführt werden, so bedurfte er in den meisten Fällen dafür nicht erst einer besonderen Anbequemung; die Aufschriften der Mehrzahl damals gedruckter Gesangswerke enthalten die Bemerkung, daß ihr Inhalt auch „für die Instrument dienstlich", oder „auf jeder Art von Instrumenten zu gebrauchen" sey.

Man hat das 16te Jahrhundert wohl eine Zeit der Wiedergeburt genannt, und in der That, kaum hat eine allgemeinere Gährung auf allen Lebensgebieten stattgefunden, eine durchgreifendere Umgestaltung und Erneuerung aller Verhältnisse, als in dieser bildungskräftigen Zeit. Das Erwachen kräftigen, frischen religiösen Sinnes, das daraus hervorgehende Streben nach Erhebung der Kirche aus einem Zustande tiefen Verfalles, geht hin durch diesen ganzen Zeitraum; eine neue Blüte der Tonkunst, zumahl der heiligen, hängt innig damit zusammen. Die in dem vorangehenden Jahrhunderte schon durch vermehrte und verbreitete Kunde des klassischen Alterthums genährte Liebe zu ihm, der Drang nach dem Hervorrufen eines lebendigen Gesammtbildes desselben, steht allem diesem zur Seite. Der Gesichtspunkt, den ich bei diesem Vortrage zu wahren habe, beschränkt mich auf diese Andeutungen; über eine Kunst allein habe ich hier zu reden, und nur was in nächster Beziehung zu dieser steht darf ich aus dem Schatze der reichen Zeit für mich in Anspruch nehmen, zu der meine Betrachtung gelangt ist. Die Wiederbelebung antiker Maaße im Gesange, die mit dem Beginne dieser Zeit die vorzüglichsten Tonkünstler Deutschlands beschäftigt, leitet zu größerer Aufmerksamkeit auf die Form des gesungenen Wortes; die Kirchenreinigung führt die unmittelbare Theilnahme der Gemeine am kirchlichen Gesange herbei und wie dadurch ein geistlicher Volksgesang geschaffen wird,

der nach dem Zeugnisse eines Zeitgenossen „in Kirchen und Schulen, daheime in Häusern, Lauben und Kellern, auf den Feldern und Wassern, in Büschen und Wäldern" ertönt, so dringt nun eine reiche Fülle geistlicher Lieder in der Muttersprache hervor und nimmt für sich die frische, alte Volksweise in Anspruch, die Schöpfung des unbewußten Kunsttriebes, oder reizt zu neuem Schaffen im Sinne derselben. Hatte man zuvor, durch den Einspruch der Kirche hinweggedrängt von der alten Kirchenweise, die man durch Harmonie zu beleben trachtete, zu den Melodieen der aus den mannichfachsten Lebensgebieten hervorgegangenen weltlichen Lieder sich gewendet, diese jedoch nur als rohen Stoff für sinnreiche Tongewebe über stehende Texte betrachtet, denen sie innerlich fremd bleiben mußten, so erwachte nun in dem Drange, die weltliche Form durch geistlichen Inhalt zu heiligen, ein innigeres Verständniß für sie, mochte man sie entlehnen oder neu schaffen; ihre Bedeutung als lebendiges Gegenbild des Liedes wurde erkannt, und indem ein neuer Sinn für sie aufging, erfuhr auch die Aufgabe der Setzkunst, ihr gegenüber, eine Erneuerung. Es genügte nun nicht länger, nur eine schmückende Harmonie der Melodie beizufügen oder sinnreiche Stimmenverflechtungen aus ihr zu entwickeln; ihre Seele, ihr innerstes Leben war durch die Harmonie lebendig zu entfalten. Dieser neue Lebensstrom, der zunächst das Gebiet der geistlichen Tonkunst, doch mit ihm zugleich das Gesammtgebiet jener Kunst befruchtete, fand dasselbe nicht unvorbereitet. Eben jenes grüblerisch=sinnreiche Verstandesspiel, das man zuvor mit den Tönen getrieben, beurkundete nun seinen Werth für die Förderung der Kunst im Allgemeinen; unfruchtbar wie es hatte erscheinen dürfen in seinen einzelnen Ergebnissen, hatte es doch den Boden aufgelockert, zu Aufnahme der neuen Saat befähigt. Der scharfsinnigen, für den Hörer jedoch verloren gehenden Er=

findung folgte zunächst die poetisch bedeutsame, bis man dahin gelangte, auch durch tonkünstlerische Mittel den Gedanken des Erfinders zu vollem Verständnisse zu bringen, ein Tonbild in ächtem Sinne hervorgehen zu lassen. Jahre gehörten freilich dazu, ehe alles dieses zur Reife gedieh, und die Mitte des Jahrhunderts war verstrichen, ehe Palestrina's Messe des Papstes Marcellus und „Assumpta“ für Mariä Himmelfahrt, sein hohes Lied, seine Hymnen erschienen, ehe Johann Gabrieli's kraft- und schwungvolle Motetten hervorgingen, Orlandus Lassus' Bußpsalmen und Magnificat, die fünfstimmigen Choralgesänge seines Schülers Johann Eccard und dessen Festlieder, eine Reihe lebendiger Tonbilder aus der heiligen Geschichte, an das Licht traten. Damit aber hatte auch auf dem Gebiete heiliger Tonkunst das Jahrhundert seine Aufgabe vollkommen gelös't, in freier Erfindung, in Verklärung der Gregorianischen, wie der aus dem Volksgesange neu erblühten Melodie des evangelischen Chorales; es hatte Werke bleibenden Werthes geschaffen, weil sie auf der Höhe einer eigenthümlichen Kunstrichtung stehen und um deswillen der stätigen Wiederbelebung in hohem Maaße würdig sind.

Das 16te Jahrhundert war eine Zeit der Wiedergeburt, aber sie geschahe unter hartnäckigen Kämpfen, heftigen Zerwürfnissen; neben gesunder, hoffnungsreicher Entwicklung eines neuen Lebens standen die wahnsinnigsten Verirrungen wodurch sie getrübt wurde, neben großartigen Gestalten die widerwärtigsten Zerrbilder. Die Kämpfer für Umgestaltung und Erneuerung, an die der Ruf ergangen war, „es ist an der Zeit“ bedurften einer Kräftigung, einer Erquickung, um nicht berückt und erschöpft zu werden, und neben frommem Gottvertrauen gewährte die Tonkunst ihnen diese vor Allem, sie war ihnen ein wahrhaftes Lebensbedürfniß, nicht bloß ein edler, oder harm-

loser Kunstgenuß. In ihr fand das Verschiedenartigste, scheinbar Widerstrebendste sich neben einander, allein es lös'te sich auf in Wohllaut; die Bedeutung des Einzelnen, weit entfernt verloren zu gehen, offenbarte sich je länger je mehr in seinem Zusammenklingen, das Ganze erschien als Verheißung einer schöneren, friedevollen, das Getrennte vereinenden Zukunft. Eine Stimme der Zeit in diesem Sinne vernehmen wir in dem „Lobbrief über die Musica in gemein“, welchen Georg Fröhlich, Stadtschreiber zu Augsburg, den dort gedruckten Tonsätzen seines Landsmanns Hans Kugelmann, Herzog Alberts in Preußen Capellmeisters, voranstellte. Die Tonkunst ist ihm göttlichen Ursprungs, eine Erinnerung an die ewige Harmonie der Himmel, die einst Heimath unserer Seelen gewesen; von daher sey es einigen, besonders dazu gearteten Menschen gegeben, einen Nachhall zu erwecken in Verflechtung von Klängen mancherlei Art; von Klängen, neben, über, um, unter und miteinander sehnend vereint, bald mit zarter Behendigkeit, dann wie mit prangendem Stillstehen; bald gar lieblich und holdselig, dann aber scharf und ernstlich, mehr als Menschenwitz auszudrücken vermöge. Wie nun gar Manches im Alterthume berichtet werde von den wunderwürdigen Wirkungen dieser Kunst, so erscheine auch in der Gegenwart noch ihre Kraft, ein Bild ihrer ursprünglichen Würde. Wo durch Wohlehrbarkeit, satten, guten Rath, ehrliche Künste, Sitten, Tugenden, Beständigkeit, Mannheit, Geduld, Weisheit, Fürsichtigkeit, Gottseligkeit, die strengen unerbittlichen Tyrannen inmitten ihres Grimmes gestillet, die hartnäckigen unbilligen Gemüther gemildert, die widerspenstigen, ungehorsamen, neidigen, undankbaren, gehässigen Menschen zu Einigkeit, Friede und Gehorsam bewegt würden: was gehe da hervor, als eine wohlgeordnete Musik, Gesang und Saitenspiel! Wie die Musik von hohen, niederen, scharfen, weichen, harten,

milden, groben Stimmen, kurzen, langen, dicken und mittelmäßigen Saiten zu einander gerichtet seyn müsse, so auch das Löblichste und Beständigste auf Erden (wiewohl alles vergänglich sey) aus rechter Zusammenstimmung der edlen Tugenden und Gaben Gottes! „Und wollte Gott — fährt er dann mit wachsendem Eifer fort — daß die elende, blinde, in Zwietracht und allen Lastern versunkene Welt einmahl dahin zu bewegen wäre, der wahren Musica unerzählliche Frucht und Nutzbarkeit zu erkennen, daraus sie sich des nothwendigen, rechten Saitenspieles, aufrichtigen löblichen Lebens und Wandels, erinnerte; unbezweifelt, die übermäßige, verderbliche Begierde zu herrschen, der schändliche hoffärtige Ungehorsam gegen die Oberkeiten, der unersättliche Geiz, Neid, Haß und andere Laster würden aufhören, und zum wenigsten daraus erfolgen, daß man doch hell und lauter sehe, daß nicht eine jede Saite auf die Lauten der Ehre, auch nicht eines Jeden falsche und heisere Stimme zu der edlen Musica zu gebrauchen wäre, bevorab in großen Landen und Städten, da nichts anders mangelt, denn rechte Musica und Zusammenstimmens. Der Discantist will den Baß, der Bassist den Alt, und ein Jeder singen, darzu er von Natur und Übung unbestimmt ist. Darum lautet es auch jetzt in der Welt eben wie ein Käfer oder Roßwibel in ei'm Bauernstiefel, wäre nit Wunder, daß der recht' Lutinist, Gott im Himmel, erzürnet, und die mißhällenden, faulen, verstockten Saiten zertrümmert, und die Lauten wider den Boden schlüge!“ — So eiferten die Besten jener Zeit mit hell auflodernden Unmuthe über die Gebrechen ihrer Gegenwart, deren Umschaffung sie mit glühendem Eifer, unter Mühen und Kämpfen erstrebten, und eilten dann, sich zu erfrischen, in das Gebiet einer Kunst die in bedeutsamem Vorbilde das Vollkommnere ihnen darstellte, wonach sie trachteten. In solchem Sinne ergötzte sich Luther an den Tonsätzen

seines Ludwig Senfl, wenn dieser aus der Melodie jener alten Pfingstantiphonie „Komm heiliger Geist, erfülle die Herzen ꝛc.“ zwei andere Stimmen in strenger Nachahmung entwickelte, mit ihr vereint, „eine Dreiheit in der Einheit“, und diese drei von fünf anderen Stimmen umsingen ließ; wenn eben jener Meister der alten ernsten Weise des Auferstehungsliedes „Christ ist erstanden“ zwei andere, lebhafter bewegte zu Liedern gleicher Bestimmung verband, und um diese, trotz ihrer Verschiedenheit wohllautend zusammentönenden noch einen Kranz von drei anderen Stimmen wob; laut sprach er seine Freude aus „über die große, vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musica, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlechte (einfache) Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher 3, 4, oder 5 andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings herum her spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblichen umbfahen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich deß heftig verwundern müssen, und meinen, daß nichts seltsamers in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt.“ Eine Einigkeit, einen Frieden im Geist erfuhr und empfand der kräftige Glaubensheld an der ihm so werthen Kunst, wie das Leben sie ihm selten entgegen bringen konnte, er stählte sich daran zu dem Kampfe gegen die Schwarmgeister, deren Verkehrtheit ihn betrübte und erzürnte. Und können wir sein sinniges, begeistertes Wort auch nur als ein weissagendes betrachten, weil gegen das Ende des Jahrhunderts durch die großen Meister

deren ich gedachte, erst in völliger Klarheit hervorstrahlte, was die mitlebenden nur vorahnend ihm entgegenbrachten, so besteht doch sein Ausspruch auch für die nächste Zukunft in vollster Geltung, da er ihrem Empfinden, der Kunst gegenüber, das deutende Wort geliehen hatte; auch sie suchte und fand in ihr jenen Frieden, den die Welt nicht giebt. Schreibt doch ein Zeitgenosse des berühmten Orlandus Lassus dem Gesange dieses großen Meisters: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist", dessen Töne den großen Frohnleichnamsumgang zu München eröffneten und begleiteten, in frommer Einfalt die Kraft zu, selbst den Aufruhr in der Natur zu bewältigen, die finstern Wolken zu verscheuchen, die so manches Mal schon dieser Feier Störung gedroht, und die Sonne hervorzulocken, wie man davon die Erfahrung in manchem Falle schon gemacht! Wird endlich dem edlen Schüler des Meisters, Johannes Eccard, von seinem letzten Dienstherrn nachgerühmt, „daß seines Gleichen nicht zu finden, und er ein friedsamer, stiller Mann sey", so ist damit eben so sehr ein Zeugniß gegeben von dem liebevollen Gemüthe des Gepriesenen, als von dem Geiste der bei aller frischen Kraft dessen Schöpfungen lebendig durchhaucht.

Selbst in den Werken, an denen die Zeit in harmlosem Scherze sich ergötzte, verleugnet sich ein ähnlicher Geist nicht ganz. Das Verschiedenartigste wird, wie dort bedeutsam, so hier neckisch-scherzhaft einander verbunden, und auf die äusserste Höhe getrieben erscheint dieses Wesen in den sogenannten Quodlibets. Anfänge von Volksliedern und ihren Singweisen, Brocken ihres Inhaltes, Stimmen aus den mannichfachsten Lebenskreisen tönen hier durch einander, scheinbar in wilder Willkühr, und doch nicht ohne Geschick, selbst große Kunst in der musikalischen Behandlung; Stimmen des Ritters und des Bauern, des Landsknechts und Bettelmönchs, des lie-

benden Paares und des zuchtlosen Werbens, des Landläufers und Gaudiebes, der possenhaften Martinsgesänge wie der scharfen Spottlieder, die kaum angeklungen, durch andere schon wieder verdrängt sind. Dergleichen wurde nicht etwa einer Versammlung Zuhörender als eine Aufführung (im Sinne der Gegenwart) dargeboten, es blieb zumeist innerhalb des an dem Gesange thätig theilnehmenden Kreises. Konnte nun jeder der Genossen den Nachbar deutlich vernehmen, und hatte sich nur wohl zu hüten, durch ihn nicht irre gemacht zu werden, gewann er zuletzt die heitere Überzeugung, wie doch über alles Vermuthen auch das Fremdeste immer so artig zusammenklänge; mußte dem Belustigten das Ganze da nicht erscheinen als Abspiegelung des täglich durcheinander wirrenden Menschengetriebes, über dem doch eine höhere Hand walte, durch die alles Sehnen und Ringen, alle Auswüchse und Thorheiten des Lebens zuletzt ihre befriedigende Lösung erhielten? Auch andere, bestimmter abgegrenzte Lebensbilder wurden durch Töne dargestellt, in denen das Gewaltsame, das Verletzende, sich in Heiterkeit auflös'te. So giebt der Niederländer Clément Jannequin ein Gemählde der siegreichen Schlacht Franz des Ersten gegen die Schweizer bei Marignano. Er läßt uns die Signale der französischen Reiterei hören; dazwischen und dahinter erschallen, mit dem Munde nachgeahmt, frische, aufmunternde Trompetentöne. Nun beginnt das schwere Geschütz zu krachen, die Handröhre zu knattern, die Kugeln zu sausen und zu pfeifen, mit Prasseln einzuschlagen, die Schutz- und Trutzwaffen zu klirren und zu rasseln; alles dieses nicht durch tonlosen Lärmen ausgedrückt, sondern durch musikalische Phrasen zu Sylben, die an sich bedeutungslos, das Darzustellende lebhaft versinnlichen. Endlich wankt der Feind, das Siegesgeschrei ertönt, und als dasselbe in den letzten, ausgehaltenen Tönen verhallt, hören wir zu deren Ver-

klingen noch die, unter dem Gewühle bereits begonnenen, nun deutlicher hervortretenden kläglichen Rufe der Geschlagenen in geradebrechtem Teutschwälsch:

toute frelore la tintelore,
toute frelore bi got!

Bei dieser mit großem Beifalle aufgenommenen, ja vielfach nachgeahmten Darstellung ließ Meister Jannequin es nicht bewenden, wir besitzen deren von ihm und Andern eine ganze Reihe; ja, er verschmähte nicht, selbst das mißlautende Geschrei des Pariser Marktgewimmels seiner Zeit, bei aller treuen Nachahmung, doch in das Gebiet der Harmonie zu erheben. Einen vierstimmigen Satz, „les cris de Paris" überschrieben, wob er zusammen aus allen jenen herkömmlichen und eigenthümlich betonten Phrasen, mit denen damals die Verkäufer in den Straßen jener großen Stadt ihre Waaren auszurufen und anzupreisen pflegten.

Alle diese in Scherz und Ernst geschaffenen Gesänge verloren durch die veränderte Richtung des folgenden Jahrhunderts ihr ursprüngliches Gepräge. Die geistlichen, beruhend auf den kirchlichen Tonarten, welche jeden einer bestimmten Tonreihe aneigneten, die durch ihren Bau vor allen andern ausgezeichnet, in dieser Beschränkung ihm Gestalt verlieh, lös'ten sich von dieser allgemach drückend gewähnten Fessel und es bildete sich eine an dem Weltlichen theilnehmende Mittelgattung. Die scherzhaften Mischgesänge und Lebensbilder büßten ein an ihrer Frische und Absichtlosigkeit, sie arteten aus in Possenreißerei, von Melchior Frank's „musikalischem Grillenvertreiber" bis hin zu dem „ohrenvergnügenden und gemüthsergötzenden Tafelconfekt" eines Unbekannten, mit welchem jene Gattung noch in die früheren Jahre des achtzehnten Jahrhunderts hineinragt.

In demjenigen was durch das 17te Jahrhundert nicht allein umgebildet, sondern neu gestaltet wurde, übertrifft es an Mannichfaltigkeit das vorhergehende; fast alle in der Folgezeit entwickelten Keime sind in ihm zuerst aufgesproßt. Wenn aber das Wenigste von ihnen damals zu völliger Reife gedieh, so war es neben Ungunst der Zeit, vornehmlich in Deutschland, deshalb, weil die frühere hohe Ansicht der Kunst immer mehr dem Trachten nach sinnlichem Genusse durch dieselbe wich, das Zeitalter auch, im Bewußtseyn des Fortschreitens auf einigen Kunstgebieten in allen stolz herabblickte auf seine Vorzeit, ja, in seiner späteren Hälfte auf die frühere, und dadurch die Verdunkelung, selbst das theilweise Vergessen des erst später wiederum zu Entdeckenden verschuldete. Die erheblichste, erfolgreichste Schöpfung, die im Fortgange der Zeit für die Tonkunst eine neue weltliche Stätte gründete neben der Kirche, den wesentlichsten Einfluß übte auf die äussere Gestalt ihres musikalischen Gottesdienstes, die bisherige Pflegerin der Kunst zuletzt selbst überholte, stellt sich unmittelbar mit dem Scheiden des 16ten Jahrhunderts vor die Pforten des folgenden. Im Jahre 1600 wurde zu Florenz das erste, durchweg gesungene Schauspiel, die Eurydice Rinuccini's mit Jakob Peri's Musik aufgeführt, zur Vermählungsfeier Heinrichs des IVten von Frankreich mit Maria Medici; hervorgegangen aus mehrjährigen Bemühungen eines auf Wiederbelebung der griechischen Tragödie gerichteten Vereines von Alterthumsfreunden. Sey es vergönnt, dieser neuen Erscheinung, auf die später zurückzukommen seyn wird, einstweilen vorüberzugehen, und zuerst bei den durch sie zur Sprache gekommenen Fragen zu verweilen, die, weil gegen den Kern des damaligen Musiktreibens gerichtet, dessen ganze Gestalt wesentlich veränderten. Die bisherige Kunstübung hatte auf kunstreicher Stimmenverwebung beruht, und in deren wach-

sender Klarheit ihren Gipfel gefunden; gegen sie war der Eifer der Neuerer vornehmlich gerichtet. Sie hindere, sagten sie, die Verständlichkeit des Wortes, die als erstes Erforderniß gelten müsse bei einem nach Art der Alten gesungenen Schauspiele; auf sie komme Alles an bei dem Ausdrucke leidenschaftlicher Gemüthsbewegungen. Ja, die Vollstimmigkeit überhaupt griffen sie an; bei dem Ausdrucke von Empfindungen, die ihrer Natur nach nur die eines Einzelnen seyn könnten, sey sie widersinnig, am meisten bei Schlagreden, wenn, wie bisher, die Unterredner durch antwortende Chöre dargestellt würden. Wolle man aber ausserhalb des Drama, oder nur eines lebhaften Gespräches, das mehrstimmige Madrigal, seiner sinn- und kunstreichen Stimmenverwebung halber, als Kunstgattung noch gelten lassen, so bleibe es immer doch unpassend, aus einem dergleichen, fest in sich geschlossenen Kunstwerke eine e i n z e l n e Stimme nur singend vorzutragen, die andern als Begleitung auf der Laute auszuführen. Eine solche einzelne Stimme entbehre aller Selbständigkeit, der von dem Tonsetzer beabsichtigte Ausdruck könne nur durch ihren Verein mit allen übrigen hervorgehen. Der Einzelgesang erheische eine eigenthümliche Behandlung, eine ihm angemessene, durch ihn beherrschte Begleitung. Richtig waren diese der bisherigen Musikübung entgegengesetzten Vorwürfe, die darauf gegründeten Forderungen, allein sie waren es nicht unbedingt; man irrte, wenn sie auch der K i r c h e entgegengestellt wurden. Denn deren Kunstgesang vertritt allezeit eine M e h r h e i t, eben wie sein gesungenes, meist allbekanntes Wort, durch die Melodie der es gesellt ist vertreten, seine Eindringlichkeit nicht einbüßt, sondern sie erhöht sieht; ganz zu geschweigen der auch an die Kirche gestellten Forderung leidenschaftlich erhöhten Ausdrucks, der an der Stätte des Friedens nicht an seiner Stelle ist. Dennoch überwog hier der Eifer der

Neuerer; selbst geistliche Gesänge finden wir nunmehr durchaus für eine einzelne Stimme declamatorisch-musikalisch behandelt, Meßgesänge, Psalmen, Magnificat, unter Beseitigung ihrer uralten kirchlichen Melodie, selbst bis auf jeden Anklang; häufiger noch, dieser eben so fern stehend, Gesänge weniger, wechselnder Stimmen, die, wenn vereint, meist gleichen Schritts zusammen gehen, willkührlich gesteigerten Ausdrucks; nicht fest ineinander geschlossen nach Vorschrift der älteren Kunstübung, sondern von einer die Harmonie ergänzenden, ihr aushelfenden Grundstimme getragen; Gesänge, denen man damals den Namen geistlicher Concerte gab. Die wachsende Genußsucht der Zeit, die vor Allem an diesen Concerten Behagen fand, begnügte sich im Fortgange der Zeit keineswegs an jener Beschränkung die ihre Entstehung ihnen auferlegt hatte. Sie wurden bald mit Instrumentalsätzen durchwoben, durch Instrumentaleinleitungen geschmückt — denn die Instrumentalmusik hatte von bloßem Nachhalle des Gesanges allmählich zu einiger Selbständigkeit sich erhoben; — massenhaft behandelte Chöre, Einzelgesänge durch erlesene Stimmen vorgetragen, wechselten mit einander, bezeichnend blieb für die Concerte der Mangel jener Forderung strenger Geschlossenheit, so daß der Tonsatz erleichtert, auch der halb gebildete Tonsetzer an ihnen sich zu versuchen verleitet, größere Mannichfaltigkeit befördert wurde; diese letzte für weltliche Gesänge vielleicht ein Fortschritt, dem Ernst und der Tiefe geistlicher offenbar nachtheilig, weil sie dieselben in ein fremdes Gebiet verlockte. Schon dachte der Tonkünstler weniger daran, wie er seiner Aufgabe genügen, als wie er durch Neuheit Beifall gewinnen möge, eine Aufgabe, um so mißlicher, je wählerischer die Hörer wurden. Noch ehe die Hälfte des Jahrhunderts verstrichen ist, vernehmen wir die Klage, wie

schwierig es sey, den Gaumen einer verwöhnten Zeit aufs Neue zu reizen.

Italien, dessen umgestaltetes Musiktreiben im 17ten Jahrhunderte ich eben zu schildern versuchte, hatte mit dem Ausgange des 16ten den Ruf gewonnen, hohe Schule der Tonkunst zu seyn, wofür die Niederlande bisher gegolten hatten. Die von Niederländern daselbst gegründeten Musikschulen waren durch einheimische Meister zu hoher Blüte gediehen, die niederländischen waren allgemach abwärts gegangen. Deutsche Fürsten und Städte pflegten talentvolle Zöglinge der Setzkunst nun vorzugsweise nach Italien, namentlich Venedig zu senden, und so geschah es auch mit Heinrich Schütz, dem für das 17te Jahrhundert wichtigsten Tonmeister. Denn sein langes Leben von 87 Jahren (1585 bis 1672) umschließt beinahe die ersten drei Viertheile dieses Zeitraumes und in ihnen die ganze Blütezeit fast aller damals hervorragendsten Erscheinungen, ja die ersten Jünglingsjahre der im 18ten Jahrhundert erst die Höhe ihres Ruhmes Erreichenden. Wohl war es eine Gunst des Himmels, daß Landgraf Moritz von Hessen, sein erster Gönner, seine früheste Ausbildung unter die Aufsicht eines Meisters stellte, der, wie Johannes Gabrieli zu Venedig, von der älteren wie neueren Richtung der Tonkunst lebendig berührt, beide auf großartige Weise in seinen Werken vertrat, so daß dem Lehrlinge das Verständniß der älteren Zeit erhalten blieb; doch hat dieser mit seiner besten Kraft der neueren sich zugewendet und die Verbreitung ihrer Blüten dadurch in seinem deutschen Vaterlande vermittelt. Jene spätere Richtung war in Italien eben fester gewurzelt und hatte sich eigenthümlicher entwickelt, als den seit Jahren in sein Vaterland zurückgekehrten deutschen Meister der bitter empfundene Verlust seiner geliebten Gattin traf. Sein späterer Dienstherr, Churfürst Johann Georg der Iste von Sachsen,

nahm davon Veranlassung, ihn ein zweites Mal nach Italien zu senden, um ihn aufzuheitern und (nach seinen eigenen Worten) „um der dort inzwischen aufgebrachten neuen, heutiges Tages gebräuchlichen Manier der Musik sich zu erkundigen.“ Die nächste Frucht dieser Reise war ein damals herausgegebenes neues Werk, in dessen Vorworte, nachdem er seinem alten Meister warmes Lob gespendet, er diese neue Art bezeichnet als eine, „die alte ernste Weise hintansetzende, den Ohren der Gegenwart mit gefälligem Kitzel schmeichelnde.“ Von dieser, ohne ihr unbedingt hingegeben zu seyn, wurde er befangen ohne sein Wissen und Wollen; sie klingt hin durch alle seine späteren Schöpfungen und ist selbst in dem Werke nicht zu verkennen, das er absichtlich dem alten, streng in sich geschlossenen Tonsatze widmete, es einleitend durch die Versicherung (wie um sein künstlerisches Gewissen zu wahren), daß man ihrer Meister geworden seyn müsse, ehe man wagen dürfe, der neuen, fast ausschließend gewordenen welschen Art sich zu bedienen; eines Jeden Werke, der dahin nicht gelange, „seyen kaum einer tauben Nuß gleich zu schätzen, wenn sie ungelehrten Ohren auch als himmlische Harmonieen vorkämen.“ Auch mochte es seine Absicht seyn, auf dem Alten in zeitgemäßer Weise fortzubauen; doch geschahe es stets nach Art Italiens, wo der Sinn für seine Kunst ihm zuerst lebendig erwacht war, das während seines gesammten Bildens ihm stets als Musterland galt. Das neue musikalische Drama an dem Hofe seines Dienstherrn schon dauernd einzubürgern, gelang ihm zwar nicht, Versuche dafür gingen unbeachtet vorüber. Allein die Formen, die in Italien auf Veranlassung, bei Gelegenheit desselben erwuchsen, sind überall in seinen Werken wiederzufinden. Blieb seine Thätigkeit auch der Kirche vorzüglich gewidmet, so strebt er doch selbst in geistlichen Festgesängen nach dem Dramatischen; seine Verkündigung, Flucht

nach Aegypten, der im Tempel lehrende Jesus, der Sturz des Paulus ꝛc. sind davon ausgezeichnete Beispiele. Ja, in seiner, nach Art der Passionsgeschichte behandelten, dem Schriftworte durchweg angeschlossenen Auferstehungsmusik, strebt er in des Evangelisten Erzählung die neue Vortragsart mit der uralten kirchlichen Weise zu verbinden und wo er genöthigt ist, dabei in herkömmlicher Weise auf demselben Tone zu verweilen, schreibt er der Orgel oder dem begleitenden Instrumente vor, „immer zierliche, appropriirte Läufe oder Passaggi darunter zu machen, damit das Werk seinen gebührlichen Effekt erreiche.“ So bleibt auch dasjenige ihm nicht fremd, was seinem Zeitalter „alla-modisch“ hieß; läßt sich aber mit Recht ihm etwas vorwerfen, so ist es die Vernachlässigung des Chorals, durch den der geistliche Kunstgesang der evangelischen Kirche dem allgemeinen Kirchengesange allein würdig und wesentlich sich anzuschließen vermag. Denn selten findet der Choral eine Stelle in seinen geistlichen Gesängen bei seiner so ausgesprochenen Richtung auf das Italienische, wenn er auch neue Melodieen gesetzt hat zu dem Psalmbuche des Dr. Cornelius Becker, das man damals in Lutherischem Eifer dem Lobwasserschen entgegenstellte. Gern übernahm er Anfangs diese Arbeit, um bei dem Verluste seiner Gattin sich daran zu trösten; 32 Jahre später vollendete er sie erst auf Befehl seines Dienstherrn, zweifelnd, fast widerwillig, auch hat sie niemals allgemeinere kirchliche Geltung erlangt. Andreas Hammerschmidt, sein 26 Jahr jüngerer Zeitgenosse, folgte seinen Spuren, und sein Ruf verbreitete sich bald, zumahl über das evangelische Deutschland, wenn er auch an dessen Grenze, in Zittau lebte; allbekannt war der „Sittovier Amphion,“ glücklich vor Allem in Erfindung ansprechender Melodieen, deren Begleitung zwar nicht lebendig gegliedert, doch frisch und volltönend war und deren

manche vom Kirchenchore herab in den Gesang der Gemeine sich einbürgerten.

Das musikalische Drama, von großem mittelbaren Einflusse auf die kirchliche Tonkunst durch die Fragen, die es anregte, die Forderungen die sich daran knüpften, übte in Italien Anfangs nur eine geringe, unmittelbare Einwirkung. Das Unternehmen der Alterthumsfreunde, die gesungene Tragödie der Alten herzustellen, aus dem es hervorging, war seiner Natur nach mehr für die gelehrte und gebildete Welt anziehend, es entbehrte der Volksmäßigkeit, um so mehr, als das Anregendste, allgemein Wirksamste, die Melodie, dabei unbeachtet blieb, da man dem musikalisch-deklamatorischen Vortrage vorzugsweise nachtrachtete, dessen Erfinder selbst „einer edlen Verachtung des Gesanges" sich rühmen. Auch war die Oper — um das Ganze mit einem später erst gangbar gewordenen Namen zu bezeichnen — lange Zeit kein öffentliches Schauspiel. Sie erschien an Fürstenhöfen bei feierlicher Veranlassung mit aller verschwenderischen Pracht; in mehr bescheidener Gestalt bei Versammlungen reicher und gebildeter Kunstfreunde, stets für besonders geladene, oder fortwährenden Zutritts gewürdigte Gäste; erst seit 1632 sah Rom, 5 Jahre später Venedig, 14 Jahre nachher Neapel eine Reihe öffentlicher Vorstellungen solcher Dramen. Daß die Oper endlich Volksschauspiel wurde, verdankte sie ihrer allmählichen Umbildung, der Veranlassung ihres späteren Verfalls. Denn in dem bedeutenden Zwischenraume seit ihrem ersten Entstehen hatte sie eine von ihrem Ursprunge sehr abweichende Richtung genommen. Im Anbeginn strebte man einem hohen Vorbilde nach, ein jeder Fortschritt wurde stets noch in gutem Glauben auf dieses Muster bezogen. Allein schon die Auffassung und Behandlung der aus dem Alterthume entlehnten Stoffe zeigte bald, wie weit man

von demselben sich entfernt habe. Die Gelegenheit zu prachtvoller Ausstattung ihres äusseren Erscheinens wurde geflissentlich aufgesucht, jene „edle Verachtung des Gesanges“ wich den inzwischen höchst ausgebildeten Künsten der Gesangsvirtuosen und blieb höchstens noch dem s. g. trockenen Recitative, auf das allgemach die Wenigsten achteten. Während so das musikalische Drama einen Reiz gewann für die grössere Menge, und die Gewinnsucht von Unternehmern anlockte, als Ganzes aber kaum Anspruch machen konnte auf den Namen eines Kunstwerkes, nahm man keinen Anstand, in prunkenden Worten zu behaupten: weder Griechen noch Römer hätten etwas ersonnen, das ihm irgend nahe komme, Aristoteles dürfe nicht mehr als Gesetzgeber gelten für dramatische Dichtkunst, Sophokles, Euripides wie Aristophanes hätten bei der Gegenwart in die Schule zu gehen; könnten sie als Zuschauer und Hörer wieder aufleben, sie selber müssten es bekennen. Deutschland, wenn auch in seinen Sprachgesellschaften redlich bemüht, der überhand genommenen Sprachmengerei zu wehren, allein in der zu Anfange des Jahrhunderts aufgekommenen „kunstgründigen Poeterey“ den mancherlei Formen südländischer Poesie nachstrebend, in reiner deutscher Zunge oft dem Wesen nach spanisch und italienisch redend, konnte dem allmählich wachsenden Einflusse des Auslandes nicht widerstehen, es zeigt sich auch auf dem hier besprochenen Gebiete der Tonkunst mit ihm gleichgesinnt und gleichstrebend. Harsdörfer, nürnbergischer Patricier, seit 1644 Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft unter dem Namen „des Spielenden“ lässt von den Unterrednern seiner „Gesprächspiele“ die von vornehmen Herrn nach italienischer Art gesangsweise aufgeführten Schauspiele als das erdenklich Köstlichste rühmen, die Sache sey jetziger Zeit so hoch gestiegen, dass fast nicht auszudenken, wie sie höher zu bringen sey; die Stimmen in

solchen italienischen Helden- und Hirtenspielen seyen so auserlesen, und mit dem Reimgebäude auf mancherlei Weise dergestalt vereinbart, daß sie die Gemüther der Zuschauer gleichsam bezauberten — wo er denn bald doch auf die äussere Ausstattung übergeht. Ob sein in eben dem Buche (1644) gegebenes allegorisch-moralisches Singspiel Seelewig mit Johann Gottlieb Stade's Musik anders als in geschlossenem Kreise aufgeführt worden, ist nicht bekannt; des Dichters Ansicht von der großen Mehrheit seiner Zeitgenossen spricht jedoch dagegen. Der Grund eines jeden Gedichts (sagt er) müsse die verständige Erfindung seyn, darum sey „die Poeterei kein Handel für den gemeinen Mann, weil sie seinen Verstand weit übertreffe; nur Gaukler, Pritschmeister und Spruchsprecher seyen ihm angemessen, ein rechtes poetisches Gedicht gehöre nicht für den gemeinen Pövel, sondern für gelehrte und mehr verständige Leute.“ Der Urheber der Musik, den der Dichter als hochberühmt und kunsterfahren preis't, als geboren zu endlicher Vollkommenheit dieser Wissenschaft, scheint damals viel in ihr gegolten zu haben; nur um Weniges später gesellte ihn sich ein anderer Nürnberger zu einem Unternehmen ähnlicher Art, dessen Musik leider verloren gegangen zu seyn scheint, während die Dichtung erhalten geblieben ist. Johann Klaj, der Dichter, trat damit auf in der Hauptkirche S. Sebald; er wählte nach Art der Meistersänger, biblische, oder doch ihnen verwandte Stoffe — Herodes, Christi Geburt und Leiden, den Engel- und Drachenstreit — mehr und minder dramatisch gefaßt. Er selber trug sie vor, indem er wechselte mit Gesang und Deklamation wie es scheint; dabei waren sie eingeleitet, durchwoben, zuletzt geschlossen durch Instrumentenspiel, durch handelnde oder betrachtende Chöre. Der Hauptpastor selbst pflegte dazu einzuladen, doch deutet die Form dieser Einladungen auf vorgängige Entfernung der Kirch-

gemeine, ein öffentlicher Vortrag fand also nur dem Namen nach statt bei dieser Mittelgattung. Deutschland befand sich, dem musikalischen Drama gegenüber, damals ungefähr in der Lage als Italien, bevor dasselbe öffentliches Schauspiel wurde; in seinem nördlichen Theile zeigen sich bis zu den letzten 25 Jahren des Jahrhunderts gesungene Dramen nur zerstreut und einzeln; der kaiserliche und churfürstlich Bairische Hof beriefen Italiener, die dergleichen dorthin verpflanzten, mit ihren Mängeln, ihrem in der neuen Heimath selbst noch überbotenen Glanze. Um die Zeit Ludwigs des XIVten wurde durch den Florentiner Giambattista Lulli die Oper in Paris dauernd eingebürgert, fast in der Gestalt wie sie zu Anfange in seinem Vaterlande hervorgegangen war, nur daß er dem Volksgeschmacke gemäß auf Chöre und Tänze größeren Nachdruck legte, das in Italien höchst vernachlässigte, fast nur als Veranlassung der Musik betrachtete Gedicht mit der Höhe der damals in französisch-höfischem Sinne eigenthümlich ausgebildeten Tragödie in einigem Gleichgewichte zu halten trachtete, und dessen Instrumentaleinleitung, wenn auch ohne besondere Beziehung auf das Folgende, eine Form gab, die mit dessen ernstgemeintem Inhalte in Einklang stand. Kaum war er damit auf die Höhe des Beifalls gelangt, als auch Deutschland (1678) in der Hamburger Opernbühne ein öffentliches Schauspiel dieser Art erhielt, durch ausgezeichnete musikalische Talente das bedeutendste unter denen, die daneben an verschiedenen Orten sich hervorthaten. Bezeichnend ist das Wort eines Dichters, der damals kaum geboren, doch in der Folge dafür besonders fruchtbar, es noch vor dem Ende des Jahrhunderts aussprach, wenn auch nur über die Gattung im Allgemeinen. „Eine Opera (ruft er aus) ist das galanteste Stück der Poesie, so man heutiges Tages zu æstimiren pfleget. Freilich (setzt er hinzu) wenn ein

Kerl etwas mit mir reden wollte, und machte mir lauter Reime her, oder sänge mir seine Worte her, so dächte ich wohl, er wäre nicht richtig unter dem Hute. Jedoch wie die Opinion in allen Dingen ihre Herrschaft zu exerciren weiß, so muß man sich auch hier von ihr befehlen lassen, und wer wollte wegen der göttlichen Musik, die in der Opera ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lässet, nicht etwas Menschliches begehen?" Wo also die Mode gebot, wo die Sinnlichkeit ihre Befriedigung fand, wo ein Kunstgenuß in dieser Bedeutung vorhanden war, mußte jedes Bedenken schweigen, die Gattung war gerechtfertigt! Mit der Oper zog auch die Neigung ein zur Pracht, die der Reichthum einer bedeutenden Handelsstadt leicht befriedigen konnte, und die später theilweise den süßen, schmeichelnden Melodieen des erfindungsreichen Reinhard Keiser wich, eine Art der Sinnenlust mit der andern vertauschend. Das neue Schauspiel hatte man mit einer „geistlichen Materie" wie das Programm aussagt, begonnen: „der geschaffene, gefallene, wieder aufgerichtete Mensch" des Capellmeisters Theil war die erste Vorstellung welche die Bretter betrat; auch der „Pritschmeister und Hanswurst" begann sich Bahn zu machen, angeblich „des gemeinen Mannes wegen," obwohl die oft hausbacknen Späße des Pickelherings auch den ehrbaren Wolkenperücken ganz ergötzlich blieben. Hier gab der Satan Andeutungen dieser Rolle, in der Folge erschien der Lustigmacher, ohne Rücksicht auf den selbst aus grauem Alterthume hergenommenen Gegenstand, in den mannichfachsten Gestalten: in der Ariadne als Theseus' Diener Pamphilius, verkappt als Scheerenschleifer, mit einem ganzen Trosse solcher Gesellen hinter sich, als Corps de ballet; in Keisers Adonis als lustiger Hirt Gelon, der sein Klimperzeug (Spinet) von Schaafknechten sich hereinbringen läßt, um „das alte Dönchen vom Hillebrand auf Latein zu schlagen."

Das Alte war den „Allamodischen“ dieser Zeit eine Thorheit und stete Veranlassung zum Spotte geworden, sie hielten ihre Gegenwatt weit hinausgeschritten über die Vorzeit. Auch diese freute sich wohl herzlich „wie die Musica so hoch kommen sey,“ doch in dem Sinne, die Aufgaben älterer Tage nun völlig lösen zu können; das nunmehrige Geschlecht glaubte, galant wie es geworden, auf Verspottung des Altfränkischen ein Recht zu haben. Der Hamburger Mattheson, der noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts (1699) mit seiner Oper „Plejades“ auftrat, erster Gründer eines musikalisch=kritischen Blattes, äussert, wenn auch erst in späterer Zeit, doch damals schon dieses Sinnes: Gott habe mit Recht die Psalmen erhalten, ihre Musik aber verloren gehen lassen, weil er „nicht immerdar einerlei alte Leyer haben, noch der närrischen Liebe einiger Pedanten zu alten, nunmehro unbrauchbar gewordenen Compositionibus habe Vorschub leisten wollen.“ Später begegnet er einem Angriffe wegen des überhand nehmenden theatralischen Gepräges damaliger Kirchenmusiken mit der Ausführung, daß damit kein Vorwurf ausgesprochen, daß das Wesen der gesammten Welt theatralisch sey, und bemüht sich in anscheinend gelehrter Auseinandersetzung zu beweisen, daß in den Psalmen selbst dieses Gepräge schon vorherrsche, daß der h. Geist der diese ihrem Sänger eingegeben, es nicht allein zugelassen sondern an vielen Stellen geboten habe, ein jeder Angriff also thöricht, ja, sündlich sey! — In steter Neuheit der Erfindung besteht ihm der Werth der Tonkunst, woraus das Vergessenwerden des zuvor Dagewesenen unmittelbar folge; man muß es noch folgerecht finden, wenn er auch seiner Gegenwart ein gleiches Schicksal voraussagt. In seinen eigenen Tonsätzen hat er es verdientermaaßen erfahren, auch der von ihm hochgepriesene Keiser hat ihm nicht entgehen können, seiner

wahrhaft ausgezeichneten Erfindungsgabe ungeachtet, weil die Kunst ihm nur zu feiner Schwelgerei gereichte; Händel und Bach, seine jüngeren Zeitgenossen, nunmehr hundertjährig in dem Bestehen ihrer Werke, haben gelehrt, daß auch eine in ihren Hervorbringungen schnell verhallende Kunst die Dauer nicht ausschließe, und wir werden ein Gleiches auch an den Werken ihrer älteren Vorgänger sich bewähren sehen, wenn wir deren Wiederbelebung mit Liebe und Ernst betreiben.

Überschauen wir das Bild dieses mannichfaltigen, in das folgende Jahrhundert noch hineinragenden Treibens des 17ten, so läßt es allerdings erstaunen über eine große Regsamkeit, bei der darin herrschenden Unruhe jedoch keine wohlthätige. Manches sproßt auf, das erst von üppigen Schößlingen gereinigt, spätere Früchte bringt; Vieles bringt eine schnell getriebene Blüte, täuscht aber die Hoffnung einer Frucht. Für den Forscher ist diese vielseitige Strebsamkeit allerdings anziehend, durch die Manches im vorhergehenden Jahrhunderte nur Angedeutete sichtlich gefördert wurde; gelangte aber dort bei vorherrschend kirchlich frommem Sinne innerhalb dieses Gebietes Vieles auf die Höhe der Kunst, so konnte jetzt, wo das Zeitalter sich überschätzte, die letzte Hälfte desselben auf die frühere mit anmaaßender Verachtung herabsahe, auch das unstreitig Wachsende diese Höhe nicht erreichen. Auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenweise wurde manches Ehrenwerthe geleistet; große Orgelmeister gingen hervor und waren sie zugleich treffliche Singmeister, wie der Venediger Legrenzi, der Nürnberger Johann Pachelbl, so gaben sie auch Ausgezeichnetes für den Kirchengesang; Werke anderer Tonsetzer von nicht nachhaltigem, gleichmäßigem Aufschwunge stellen neben das Großartige das vollkommen Unbedeutende. Bei den mannichfach gespaltenen Richtungen in der Tonkunst, bei den deshalb ungleichen Urtheilen

über deren Werke, hört man Klagen der Tonsetzer, wenn nicht über die Unbill der Zeiten (die der Krieg erklärlich machte), doch über Ungerechtigkeit der Zuhörer. Sie betrachten die Kunst ganz persönlich; unwillig erklären sie, den Tadler nicht zu achten, den „Meister Klügling“ zu verachten, sie rufen „dem Midasgesellen, dem langöhrichten Klotze“ zu, sich zu packen. Große Noth machen ihnen die Instrumentisten, die ohne des Kunstwerks als eines Ganzen zu gedenken, auf eigene Rechnung sich geltend machen wollen, mit Recht hadern sie mit denselben über ihr unvernünftiges „Quinteliren und Coloriren.“ Der Kunst aus voller Brust „einen Lobbrief“ zu schreiben vermögen deren Freunde nicht mehr, wie sie ihr denn auch eine erhabene, ja heilige Bestimmung nicht länger beimessen; diese anzweifelnd erwägen sie, ob die Musik mehr Nutzen als Schaden bringe? Hundert Jahre etwa nach Fröhlich wird ihr zugestanden: daß sie jedes Alter, jeden Stand erfreue, stets bei der Kirche geblieben sey, diejenigen zu Grabe geleite, die man ehren wolle; dagegen aber erhebt sich die Anklage: sie mache mehr zaghafte und feige, als tapfere Leute, wie es von dem Alterthume durch die Sirenen bedeutet werde; Salomo warne, vor der Stimme der Sängerin sich zu hüten, und das Herz nicht zu ihr zu wenden; sie bewege wohl das Gemüth, allein meistentheils zum Bösen, wie der Wein bethöre sie mit Süßigkeit. Es heiße wohl, Saul sey durch Davids Harfe von dem bösen Feinde erledigt worden, allein nach Meinung der Rabbinen sey dieses durch den Namen Gottes geschehen, der auf Davids Harfe geschrieben gewesen. Weder Adam habe im Stande der Unschuld gesungen, noch habe unser Heiland es gethan; auch sey die Musik nicht von dem Häuflein der Frommen ausgegangen, sondern von des gottlosen Cains Nachkommen, von Jubal, von dem die Geiger und Pfeifer herkamen.

Das ziemlich kühle Endurtheil verweis't auf den Unterschied des Mißbrauchs und des rechten Gebrauchs, welcher letzte ja durch göttliche Vorschrift angeordnet und geheiligt sey. — So die erste Hälfte des Jahrhunderts; die zweite bringt ein bitteres Schmähgedicht Salvator Rosa's über die damalige Entartung dieser Kunst, über die Habsucht, Schwelgerei, freche Zuchtlosigkeit der sie Übenden, die unsinnige Verschwendung, mit der ihre Gönner und Freunde unermeßliche Reichthümer und Ehrenbezeugungen auf Jene häuften und dadurch nur entnervende, entwürdigende, zu jeder sittlichen Erhebung zuletzt unfähig machende Sinnenlust erkauften. Spät erst, gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts, hat Mattheson in seinem „Mithridat gegen den Gift einer welschen Satyre: la Musica“ sich als Vertheidiger der Kunst dagegen vernehmen lassen und seine Schrift Friedrich dem Großen zugeeignet „als allergnädigstem Gönner und besonders feinem Kenner der Musik.“ Es ist freilich nicht zu läugnen, daß der Dichter die bittersten, schärfsten, schnödesten Ausdrücke oft mit Vorliebe gewählt hat, daß nicht selten die Kunst selber von dem Schlage getroffen wird, der nur gegen ihre Entartung durch die Künstler gerichtet seyn sollte; allein die Richtigkeit dieser letzten Thatsache hat der verspätete Ehrenretter keineswegs siegreich widerlegt. Seine freie Übersetzung vergröbert um Vieles das angegriffene Gedicht, von seiner Art den Gegenbeweis gegen Vorwürfe zu führen, ist zuvor ein Beispiel gegeben, und wenn er in heftigem Unwillen den Namen des Angegriffenen durchweg in perditor spina verkehrt, so braucht er damit keine ritterliche Waffe gegen den längst Verstorbenen. Hat der große König — wie kaum zu erwarten ist — diesem ihm zugeeigneten Mithridat einen Blick gegönnt, so hat er ihn sicher bald wieder abgewendet.

Die Tonkunst ist nicht an den Raum gewiesen, sondern

an die Zeit; in ihren schnell verklingenden Bildern ist sie vergänglicher als die andern. Daraus folgt nicht (wie Mattheson meint), daß sie nur durch stete Neuheit der Erfindung eine schnell vorübergehende Dauer gewinnen könne; es deutet vielmehr auf das Bedürfniß einer Anstalt, die dem Trefflichsten jedes Zeitalters durch Wiederbelebung die Dauer bereite, welche es verdient.

XI.

Orlandus Lassus, und der Frohnleichnamsumgang zu München im Jahre 1584.

In der vorstehenden Vorlesung ist gesagt: ein Zeitgenosse des berühmten Orlandus Lassus schreibe dem Gesange dieses großen Meisters: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist" dessen Töne den großen Frohnleichnamsumgang zu München eröffneten und begleiteten, in frommer Einfalt die Kraft zu, selbst den Aufruhr in der Natur zu bewältigen, die finstern Wolken zu verscheuchen, die manchesmahl schon dieser Feier Störung gedroht. Ausführlicheres darüber mitzutheilen bin ich von mancher Seite her angegangen worden, und da was ich davon beizubringen vermag, für die Zeit, und deren Art kirchliche Feste zu begehen, bezeichnend ist, so stelle ich es hier in einen besonderen Bericht zusammen, lieber als in eine Anmerkung zu der betreffenden Stelle, wo ich mich mehr zu beschränken haben würde.

Das Frohnleichnamsfest, die Feier der Brotverwandlung, seit der letzten Hälfte des 13ten Jahrhunderts angeordnet, als allgemeines Fest erst seit dem 14ten gefeiert, und auch da noch von Manchen wegen der Art seines festlichen Begehens angefochten, wurde von denen die ein Bedürfniß desselben empfanden, mit großem Eifer begangen, von Solchen namentlich, denen es im 16ten Jahrhunderte als ein geeignetes Mittel erschien jene Lehre von der Brotverwandlung und ihr zufolge von der Nothwendigkeit des Begehens der Abendmahlsfeier nur unter einer Gestalt, gegen die Ansicht der Reformatoren zur Geltung zu bringen, und sie in das Leben einzuführen; da mit der geweihten Hostie der ganze Christus, Fleisch und Blut, von den gläubigen Gliedern der Gemeine empfangen werde. Dazu gesellte sich eine Mannichfaltigkeit des Schaugepränges, vermittelst dessen es dem Volke in einer Fülle von Bildern die bedeutsamsten Momente der heiligen Geschichte lebhaft vergegenwärtigen, sie ihm einprägen, ihm dadurch lieb werden sollte. Zu seinen größesten Beförderern gehörten die Herzoge von Bayern, die vorzüglichsten Stützen der Gegenreformation, und seit der Mitte des Jahrhunderts wurde es zu München, namentlich in dem großen es bezeichnenden Umgange, mit vieler Pracht, bedeutendem Aufwande, und einem Reichthume von Vorstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Bundes wie der Legende gefeiert, wodurch ähnliche Festlichkeiten an anderen Orten weit übertroffen wurden; ja selbst die geheimnißvollen Weissagungen der Schrift über die Zukunft des menschlichen Geschlechtes fanden dabei ihre bildliche Darstellung.

Wir besitzen noch in einer Handschrift der K. Büchersammlung zu München, welche den Zeitraum von 1580 bis 1589 umfaßt und Befehle und Anordnungen Herzog Wilhelms des Fünften von Bayern über die hohe Frohnleichnamsprocession enthält, die

vollständigsten Nachrichten über die Art diesen feierlichen Umgang zu begehen. Sie sind durch den herzoglichen Rath, Licentiaten Müller aufgesetzt, und durch die Anschaulichkeit des Aufgezeichneten, durch die das Ganze durchdringende Wärme des Eifers für dieses Fest, dessen Leitung ihm übertragen war, und seine innige, gläubige Überzeugung von dessen Gottgefälligkeit durchaus wohlthuend und anziehend, auch wo manche naive Äusserung unser Lächeln erregt. Ein großer Theil desselben ist in dem fünften Bande von Westenrieders Beiträgen abgedruckt, und ich kann mir nicht versagen, auch ausser demjenigen was den großen Meister betrifft, der die vornehmste Veranlassung dieses Berichts ist, auch Einiges die Festlichkeit Bezeichnende mitzutheilen, deren schönster Schmuck seine Kunst war.

Die einzelnen bei dem Umgange erscheinenden Darstellungen, oder Figuren wie sie genannt sind, wurden von den Innungen der Stadt München, und anderen derartigen Genossenschaften aufgestellt, und es läßt sich erwarten, daß diese in Angemessenheit und Pracht des ihnen Übertragenen mit einander wetteiferten. Dennoch hielt es der Eifer des obersten Leiters nicht für überflüssig ihnen darüber einige Fingerzeige zu geben. „Erstlich (heißt es in seiner Instruktion) persona Dei patris — denn auch die heilige Dreieinigkeit gehörte zu dem leibhaft Dargestellten — soll eine lange, gerade, starkhe, wolformirte person sein, welche einen zimlichen langen, dickhen graben part (grauen Bart) und unter dem angesicht reslete (rosige) farb hat, und nit gelb, kupferfarb oder pfinnig aussicht, sonder glatt under dem angesicht sey; fast einer solchen gestalt wie der alt herr Doktor Sirt seeligen ausgesechen, oder wie der Inderstorfer wierth ein gestallt hat ꝛc." Von den jüdischen Priestern dagegen lautet die Vorschrift: „die hohen priester, als Melchisedech, Aron, Annas, Caiphas und dergleichen sollen etlich gar dickhe lange grabe pärt

etliche aber gar kurze Knöblpärtl und zwey kleine Zipflen am Khinpacken und feiste aufblasene angesichter haben, und sonst auch am leib gar feist sein und große Beuch haben, do Sy es aber nit, etwa Kiß einschieben" (sich mit Kissen ausstopfen) ꝛc. Da nun auch Vorgänge die aus einzelnen Handlungen bestanden bei dem Umgange mit vorgestellt wurden, so schien es nothwendig, auch darüber einige Anweisungen zu geben. So heißt es unter Anderm: „der Jonas Prophet (als Vorbild aufgeführt der dreitägigen Grabesruhe des Erlösers und seiner Auferstehung) muß ein zimblich klaine ringe person oder Jüngling sein, und einen gemachten part und har haben, und solches darumb, damit er von dem großen Schif oder Nave desto leichter und mit weniger gefahr dem Walvisch möge in den rachen geworfen, und desto belder hinder sich in des Walvisch bauch oder magen möge gezogen werden, darzu man nun ein kekhen gewanten (kecken, gewandten) pueben brauchen, und Jme einen guldin verehren muß ꝛc." — Daß sechzehn verschiedene Marien bei der Feierlichkeit erscheinen, wird nicht befremden, wenn man sich der drei Rosenkränze der heiligen Jungfrau, des weißen, freudenreichen, des rothen, schmerzlichen, des goldfarbenen, glorwürdigen erinnert, und daß diesen zufolge Maria in ihren 5 Freuden, Schmerzen und Glorien darzustellen war, neben ihrer Erscheinung als Himmelskönigin. Hier nimmt unser Ordner Gelegenheit den schmerzenreichen Marien eine Haltung vorzuschreiben, wodurch sie die Andacht der Theilnehmenden und Zuschauenden erwecken würden. „Die 12te Maria (sagt er) welche bei den webern ist, so die ausführung Christi haben, die soll gar traurig herwür gen, den Kopf henkhen, die Hendt oder arm Kreutzweiß vber die Brust heben, vnd in der einen Handt auch ein weiß unaußgenets fazinetl haben (ein unausgenähtes Schnupftuch) zu Zeitten die hendt und finger ineinander schliessen, die augen

abtrickhnen, und, do Sy so große andacht haben khann, auch zu zeiten recht wainen, do Sy aber nit wainen khan, aufs wenigist die augen ein wenig reiben, oder mit einer pomeranzen schell Sprizen, das Sy sech als ob Sy wainte auch zu zeiten gen Himel auffechen, thuet sys aus einem rechten eiser und andacht, so wirdt Sy Zweivels one desto mer glickh und hail haben." Wird nun hier den andächtigen Theilnehmern an der Feier die Verheißung göttlichen Segens ertheilt, so mehr noch in dem Folgenden, wo der Schreiber auch seinem Unwillen über die Gegner dieses Umganges Raum giebt, deren damals selbst unter den Geistlichen viele waren. „Die dreizehnte Maria (fährt er fort) welche auch bei den webern ist, und unter dem Kreuz steen muß, die soll sich gar khläglich geperden, die hendt auch zusamen schlagen, und die finger zusamen schliessen, ein unaußgenets fazinetl in der handt halten, recht wainen, Iren Sun am Kreuz etlich mal bitterlich ansehen, die hendt Creizweis an die prust heben, zu Zeiten den Kopf kleglich niederhenkhen, doch als mit einer Junkfreilichen Beschaidenheit, wie es dann die heurige Maria mit grossem lob vnd rumb allermeinglich aus grosser andacht dermassen gethan, das Sich yedermann darob verwundert, vnd meniglich gesagt, diß Mensch wirt glikh haben, diß Mensch ziert die procession nit wenig, zu solchen sachen khunten die Prediger gleich am feyrtag davor (Trinitatis) nit wenig thun, wenn Sy Ir Predig halb oder mit ein viertl mit solchen vermanungen und bewegungen der personen zu grosser Andacht zubrächten und solches praemeditate mit Vleis theten, wie man Inens dan ernstlich allemal bevilcht (befiehlt), Seind aber etlich solchen ansechlichen Ceremonien nicht gewogen, das Sis lieber Hinderten als Befürderten, welches man, do vonneten (von Nöthen) in specie darthun khunde." Neben allem diesem fehlt es auch nicht an solchen Anweisungen wodurch

Kosten erspart, eine gehörige Vorbereitung des Darzustellenden gesichert, und namentlich die mit bedeutendem Aufwande hergestellten Kleidungen geschont werden sollen. So wird Denen welche die Engel vorstellen empfohlen, sie „sollen die Morgensuppen zuvor und ehe sie klaid sein, einnemen. Es soll auch ein Direktor denen personen, darbey sy sich anlegen, mit ernst bevelchen, das dise Knaben Jr morgen Suppen zuvor vnd ehe sie khlaid werden einnemen, unndt die hendt vleissig waschen, damit Sy die schönen Engels-Klaider nit besudeln 2c. Es soll Inen auch eingepunden werden, daß Sy auf der gassen nit durch alle Kotlachen, und wo es naß ist, lauffen“ 2c.

Neben der geistlichen Tonkunst, zu der wir nach dieser Abschweifung zurückkehren, gaben die mannichfaltigen Vorstellungen aus älteren Zeiten welche vorkamen auch Gelegenheit, eine ihnen angemessene Musik zu ersinnen für ihre Begleitung. Empfohlen wird für Alttestamentliches, daß man „die Tamborin, pfeiffen, Dulein (Dulcianen?) driangl, geigl, päukhl, lautten, Quitern vnd Zittern oder Pusaunen wiederümb wie es bei Herzog Albrecht Hochseligen gedechtnus Zeiten in gebrauch gewesen anrichten mecht, das were convenientissima und antiqua Musica Hebraeorum, und reümet sich zu der Balbierer zunfft besser alls khain andre.“ Und ferner: „So were wol darauff zu denkhen, wie ein seltzame hebreische Musica oder gesang bey der Mezger auf der oberen pankh Zunfft, die das güldin Kalb haben, zuezerichten mecht werden; do mans an den Personen haben kundt, die umb das Kalb danzten, und was sengen, wie dann Sign. Vileno*) allberait ein solches wol componirtes, hebreische Gesang hat, ob es etwa zuvor durch Schueler pueben mecht aussen gelernet, vnd offt probiert werden, dorunter etwa ein

*) Vileno Cornezano, unter den Instrumentisten der herzoglichen Capelle genannt.

perfecter Musicus sein mecht, welcher die andern regierte und abrichtet, auch Sy ein sorg auf Inen haben müssen. — So wer auch guet, das man einen Harpfenisten haben mecht, welcher des König David person presentirte, und vor der arche auff der Harpfen schlueg, und zu zeiten gleichsan davor herdanzte oder sprenge, welches der Salzsteßl figur nit ein khleine zier geben würde. —

Der Theil welcher Orlandus Lassus betrifft, weniger Anordnung als Erzählung, ist überschrieben:

„Mit Herrn Orlando di Lasso zu handeln, Item was sich a° 84 mit dem Wetter zugetragen“

und stehe nur hier zum Schlusse in wörtlicher Mittheilung.

Ir frstl. Durchlaucht Capellmeister Orlando di Lasso — ohne das schon weiß, wie er sich in allen verhalten, und alsbalt man von der Kirchen ausget, und er mit seiner Cantorei gleich schier zu den fürstl. Personen khombt, die Muteten: Gustate & videte quam suavis sit Dominus zu singen anfangen soll, druf dann gemainlichen durch den Segen Gottes die Sonnen anhebt Hell zu scheinen, welches etlich mal augenscheinlich gemerkht und gesehen worden, wie dann einmahl a° 84 wie der Bischoff von Aichstett allhie gewesen, und war bey S. Peter ausgangen, Ist gleich im anzug zu Morgen umb 4 Uhr ein geling (jähling) Wetter entstanden, donnert und geheinlezt (geblitzt) und zwei Wetter zusamen gangen, auch dermassen zu regnen angefangen, das alle personen der figuren eilents in die Häuser und Kirchen untersteen und der Klaider verschonen müssen, Ist also yedermann der meinung gewesen, man werde von den Ungewiters wegen den Umbgang bis auf einen andern schönen Tag einstellen. Als haben die Fürsten personen etlichmahl auf S. Peters Thurm sehen lassen, wie sich das wetter anlasse, ob demselben zu vertrauen oder nit, aber alzeit durch die Thurmer herab ent-

boten worden, dem wetter sey khaines wegs zu vertraun, Es gehen wider auf der andern seitten zwey neue schwarze gewilkh und wetter auff, Also seyen die Fürstenpersonen lang im Zweifel gestanden, ob man ausgeen soll oder nit, nun haben Ir fürstl. Durchl. mich zum Stuel in der Kirchen hinzu gefordert und angefragt, was ich vermain das zethun sey, darauf ich underthenigst geantwort, es würde, do es regnen sollte, grossen merklichen schaden bringen, aber dieweil der, welcher das wetter machen und aufhalten khönde selbst mitgetragen, und Jme als dem allmechtigen Gott dise ehr geschehe, So vermainte Jch es wer demselben billich zu vertrauen, gefiel Jme dise andacht und Ererzeigung so würde er den regen schon aufhalten, wo nit, So würde er auch ein andermal regnen lassen, Jch mainte, man soll vort geen. Dorauff Ir fürstl. Durchl. genedigst geantwordt, Sy wollens Gott in seinen göttlichen willen heimstellen, und demselben billich vertrauen, Jch soll nur anziehen lassen, wie Jch nun mit meinen Mitcommissarien yederman in die ordnung angestellt, hat es anders nit gesehen, als wölle es alle augenplickh einen grossen plazregen thun, und etlichemal angehebt zu drepfslen, Nun, wie alle ding in ordnung gewesen, bin ich wiederumb zu Ir Durchl. geritten, in die Kirchen hinein gangen, und Ir fürstl. Durchl. gehorsamist vermelt alle sachen seyen schon in gutter ordnung, Ir fürstl. Durchl. sollen nur in Gottes Namen das hochwirdige Sacrament lassen bis zu der Kirchtir anziehen, und bis die Clerisey mit Iren Kreuzen vnd fanen auch die Bruederschaften füriber geen, allda verharren lassen, welches alda der ganzen Clerisey anzug vertziehen sehen, welche zeyt alweil der Himel gar Schwarz und trieb gewesen, und wie gleich das hochwirdig Sacrament durch die Kirchthir heraus tragen wiert, und Herr Orlandt das gesang Gustate & videte anhebt, so hebt die Sonnen dermassen an S. Petersthurn an zu scheinen,

das Ich vor lautter freiden aus der ordnung tritt, um zu Ir fürstl. Durchl. hinzugen, und zaig derselben wie die Sonnen an die thürm schaint, und sag mit disen worten zu Ir fürstl. Durchl. Gustate et videte quam suavis sit Dominus timentibus eum, & confidentibus ei welches Ir fürstl. Durchl. mit freuden angehert, auch mir darauf genedigst geantwort, freilich, freilich. Ist auch also die ganze procession mit schöner Sonnen und doch einem feinen küelen lufftlen gar glickhlich vnd schön außgangen, und umb die ganze Statt herum, auch wiederumb meniglich one schaden zu hauß khomen, alsbalt aber die procession firiber gewesen hat sich ein solcher iamerlicher plazreng erhebt, als der mit schapfen guß also das man vermaint es well ein wolkhenbruch khomen, daraus die allmegtigkheit Gottes und die wahre presents des zarten Fronleichnams Jesu Christi und das dise schuldige ererzeigung und aller personen einhellige andacht Gott dem allmechtigen wolgefellig gewesen, leichtlich hat khöndten abgenommen und verstanden werden mögen, welches nit allein damals, sonder auch etlich mal unterschiedlicher weiß, sonderlich aber Heur auch genugsam hat khöndten gemerkht werden, dann man heur augenscheinlich gesehen, das der ganze Himel auf etlichen vnd vil meil wegs mit regen umbzogen gewesen, auch ausser der Statt überall greulich geregnet aber durch den Seegen Gottes und fromer leüt treuherzigen gebett, solcher regen miraculose durch einen sanfften windt Ist aufgehalten und letzlich gar verjagt, also das sich yedermeniglich von hertzen darüber verwundert, und es fir ein miraculum und sonder gnad Gottes gehalten worden, wie dann auch unangeseen das es am anziechen ziemblich getrepflt, und einen zimlichen grossen windt gehabt, also das es alle alter und teppich fanen und andere sachen fast durcheinander gewet, weder an Klaidern oder ainigen andern sachen khain schaden: Sonder do etwas genezt worden

mer aus Unfleiß der Personen die Inen nit aufgehebt geschehen, und ist also etlich mal auch Inn werender procession observiert worden, wann der Herr Orland und die frstl. Cantorei diß gesang Gustate et videte zu singen angefangen, das allemal die Sunnen mer und schöner alls zuvor geschinen, welches die Fürsten personen selbst gemerkht, und etlich mahl einen Camerdiener oder Laggey zu mir geschickt, und sagen lassen, Ich soll aufs Gustate et videte merkhen und den Himel ansehen, welches Ich auch hierinnen billich Gott und der ansechlichen procession zu lob, und dem herrlichen wol componierten lieblichen gesang zu Eren melden wollen.

XII.

Alceste, 1674, 1726, 1769, 1776, von Lulli, Händel und Gluck.

In einer vor zwei Jahren gedruckten Abhandlung habe ich dem von Gluck umgeschaffenen musikalischen Dramà nachgerühmt: sey es auch ein ganz Anderes als sein frühestes Vorbild, die nach alten Berichten durch Gesang, Saiten- und Flötenspiel geschmückte Tragödie der Alten, so erscheine es doch als gesunder, frischer Schößling jener alten, triebkräftigen Wurzel. Die tiefe Bewegung des Gemüthes, ja, gewaltige Leidenschaftlichkeit die es vor dem Hörer entfalte, sey stets von der edelsten, reinsten Schönheit durchgeistet, an welcher der innere Mensch sich reinige und erhebe, sie wecke die Erinnerung an die herr-

lichsten Schöpfungen griechischer Plastik. Ein Anderes aber sey dieses Drama, auch bei so nahem, inneren Zusammenhange; denn es habe Leben und Gestalt gewonnen durch die selbständig gewordene Kunst der Töne, die zuvor nur Dienerin der Poesie gewesen, auch in dieser letzten habe es sich umgestalten müssen, als Erzeugniß der Neuzeit, der so manche Anschauung des alten Heidenthums durch reineren Glauben und mildere Sitte herbe und widerstrebend geworden. Hieraus folgt, daß wenn Gluck auch seine Aufgaben zunächst aus der antiken Heroenwelt entlehnte, die alte Fabel doch selten ohne größere oder mindere Umschaffung bleiben durfte, wenn sie in ihrer herben Ursprünglichkeit das Gefühl seiner Mitlebenden verletzt hätte, ihrer Anschauungsweise zu fremd gewesen wäre.

Alceste, eine der herrlichsten Schöpfungen Glucks, giebt in dessen beiden Bearbeitungen derselben, für Wiens italienische Oper und die musikalische Bühne zu Paris, mir Gelegenheit auf alles dieses näher einzugehen; damit verbinde ich die Betrachtung zweier älteren Werke gleichen Gegenstandes, doch grundverschiedener Behandlung des Stoffes. Das Verhältniß des edlen Meisters zu seiner Vorzeit, sein eigenthümliches Verdienst wird dadurch in helleres Licht treten, wenn wir ihn zweien der ausgezeichnetsten Tonschöpfer unter seinen näheren und entfernteren Vorgängern, Johann Baptist Lulli und Georg Friedrich Händel, gegenüber stellen.

Calzabigi, Dichter der älteren Alceste Glucks, welche 1769 zum ersten Male Wiens Opernbühne betrat, leitet seine Dichtung ein durch folgende kurze Inhaltsanzeige: „Admet, König zu Pherä in Thessalien, Gemahl der Alceste, ging dem letzten Todeskampfe entgegen. Apollo, der bei ihm Zuflucht gefunden hätte während er aus dem Himmel verbannt gewesen, erlangte von den Schicksalsgöttinnen, daß er nicht sterben werde,

wenn sich jemand finde, der in den Tod für ihn gehe. Alceste stellte sich für ihn, und erlitt den Tod; allein Admets Freund, Herkules, eben damals nach Pherä gekommen, entriß Alceste dem Hades, und gab sie ihrem Gatten wieder. Dieses ist der Inhalt der berühmten Tragödie des Euripides, die den Namen Alceste führt. Statt des Herkules habe ich jedoch den Apollo eingeführt, der aus Dankbarkeit für die während seiner Verbannung von Admet erfahrnen Wohlthaten dieses Wunder wirkt." So läßt denn der Dichter den Gott — denn bei ihm ist von den Schicksalsgöttinnen nicht die Rede, Apollo hat den Ausspruch selbständig gethan — indem er dem traurig Verwais'ten die für ihn dahingegangene Gattin lebend wieder zuführt, am Schlusse sagen: „Admet, auch im Himmel hat dein Leiden Mitgefühl erweckt. Das großmüthige Gelübde deiner treuen Gattin hat den Göttern wohlgefallen. Zwei so zärtliche Liebende sind eines besseren Schicksals würdig. Hast du auf der Erde mich einst gastlich aufgenommen, so wird der größeste Lohn dir zu Theil, den ein Sterblicher von der Götter Gunst zu hoffen vermag: ich gebe Alceste dir zurück." Das Geschehene erscheint also hier als eine beiden Gatten auferlegte, von ihnen würdig bestandene Prüfung, ihre erneute Vereinigung ist der Lohn dafür. Der mit so großer Feierlichkeit verkündete Orakelspruch Apollo's ist erfüllt. Alceste hat das Opfer wirklich gebracht, die Mehrdeutigkeit solcher Weissagungen, hier von dem Gotte selber gelös't, steht dem glücklichen Ausgange nicht entgegen, der den modernen Sinn vollkommen befriedigt.

Als sieben Jahre später Gluck (1776) seine durch ihn und Guillard ganz umgearbeitete Alceste auf die Pariser Königl. Bühne vor Ludwig XVIten und Marie Antoinette brachte, hatte er dem Euripides näher zu kommen gehofft, wenn er den Herkules wieder aufführe. Dieser erscheint als Alceste eben den

heiligen Hain der Todesgötter zu betreten gegangen ist, um das Opfer zu vollziehen. Des Geschehenen vollkommen unkundig hofft er, nach langen Mühen, welche der Juno Unversöhnlichkeit ihm bereitet hat, endlich im Arme der Freundschaft auszuruhen, allein es ist ihm nicht beschieden, sein harrt eine neue Arbeit. Was sich begeben hat, wird ihm kund, und sein Entschluß steht fest, der Unterwelt zum Trotz will er Alceste ihr entreißen. Er betritt den heiligen Hain als Admet und Alceste eben noch mit einander streiten, wer von ihnen den Todesgöttern zu Theil werden soll. Diese weichen erschreckt zurück vor seinem Drohen, vor dem Schwingen seiner furchtbaren Waffe, und lassen ihre Beute dahinten. Dann erst erscheint Apollo, die That rühmend, dem Herkules die Unsterblichkeit, die Aufnahme unter die Götter als Lohn verheißend; er giebt die Gatten einander zurück, er fordert das Volk auf „das sich seinen Herrschern so treu erwiesen habe, an ihrem Glücke, dem Gegenstande aller seiner Wünsche, mit verdoppelter Liebe, mit erhöhtem Eifer Theil zu nehmen;“ jenes Volk, aus dem nicht ein Einziger sich hatte entschließen können, das eigene Leben für seinen König zu opfern, das mit Grauen aus dem Tempel geflohen war, da es Apollo's Ausspruch vernommen hatte! Ich will nicht bei dem eigenthümlichen Eindrucke verweilen, den diese Worte jetzt auf uns machen, wenn wir uns erinnern, wie wenige Jahre später das damals zuschauende Volk, vor dem der Dichter sie durch den Gott sprechen ließ, jenes Volk, dem das Bild treuster Hingebung gezeigt worden war, mit seinen Herrschern verfuhr. Nur dabei will ich stehen bleiben, daß Gluck dem alten Tragiker näher gekommen zu seyn wähnte, wenn er Alceste durch Herkules dem Orkus entreißen ließ, ehe sie noch das Opfer für den Gatten vollzogen hatte, und dem kann ich nicht übereinstimmen.

So manchen wesentlichen Vorzug die erneute Alceste vor

der älteren hat: das ausgeführtere Bild des Kampfes der Gattin und Mutter mit Allem was sie in das Leben zurückdrängen, darin festhalten will, wodurch ihr endlicher Entschluß der Todesweihe um so erhebender wirkt; die reichere Darstellung der Freude des Volkes über den genesenen Herrscher, dessen aufopfernden Retter noch Niemand kennt; die bei dem Wiedersehen beider Gatten mehr als in der früheren Arbeit erquickend hervortretende Blüte zarter Neigung, welche die drohend mahnende Stunde der Trennung uns vergessen läßt — Vorzüge, gegen die man die volltönendere Sprache des älteren Drama, durch welche manche Melodie, wenn auch in dem späteren nach ihren wesentlichen Zügen wiederkehrend, sich doch anmuthiger gestaltet, wohl dahingeben kann — so ist die Lösung des Ganzen in jener doch befriedigender. Dort ist dem Göttersprüche Genüge geschehen, Alceste hat sich den Todesgöttern wirklich dahingegeben und das Opfer vollzogen, die siegreich bestandene Prüfung erheischt ihren Lohn. Die neuere Arbeit läßt das in der Tempelscene, einer meisterhaften Schöpfung Glucks, mit so ernster, erhabener Feierlichkeit verkündete Orakel von einem abentheuernden Recken Lügen strafen, seine Erfüllung durch rohe Gewalt verhindern, dem Orkus seine Beute entreißen, ehe sie ihm wirklich zu Theil geworden war; und nun muß zuletzt, um die Ehre des Gottes zu retten, dieser noch hinzukommen, einer That seinen Beifall zu geben, für die er keines solchen Werkzeuges bedurfte und die, wie das Ganze hier gefaßt worden, als frevelhafte Auflehnung gegen den Willen der Götter erscheint. Die Einführung des Herkules, um dem Inhalte der alten Heldenfabel näher zu kommen, kann für sich genommen weder ihrer Bedeutung für den modernen Zuschauer, noch seinem Gefühle genügen, sie darf nicht als ein Fortschritt betrachtet werden.

Wie anders bei dem griechischen Dichter, dessen ganzes

Bild in sich zusammenhängend ist, wenn es auch in seiner ursprünglichen, alterthümlichen Herbheit dem Pariser Publikum von 1776 nicht entgegenzubringen war!

Apollo, von seinem Vater Zeus zuvor aus dem Olymp verbannt, weil er die Cyklopen erschlagen, die Schmiede des Donnerkeiles, womit jener seinen Sohn Asklepios tödlich getroffen, den kundigen Arzt, der den Todesgöttern so manche Beute entrissen hatte, war damals dem Admet Rinderhirt geworden, „ein frommer Knecht dem frommen Gebieter," dessen Gastlichkeit er seitdem in lebendigem Gedächtnisse trägt. Die Schicksalsgöttinnen haben nun auf einen gewissen Tag dem Admet das Todesloos bestimmt; auf Apollo's Bitte willigen sie ein, daß er das Leben behalte, wenn ein Anderer für ihn eintrete. Vergebens forscht Admet nach Einem, der für ihn in den Tod gehen wolle, auch seine hochbetagten Eltern weigern sich dessen, nur Alceste, die treue Gattin, gelobt für ihn zu sterben. Daß er, darum wissend, das Opfer angenommen habe, leidet keinen Zweifel. Der Eingang der Tragödie, die herben Vorwürfe, mit denen er später seinen Vater, den greisen Pheres überhäuft, dessen Erwiederung, lassen es klar hervorgehen. Nun ist aber der verhängnißvolle Tag gekommen, und da erst wird Admet inne, daß er sein höchstes Gut im Leben für das nackte Daseyn hinzugeben gewilligt hat. Alcestens Abschied von ihrem Hause, dem Schauplatze ihres frommen Daseyns und Wirkens, wovon eine Sklavin uns erzählt, ihr Scheiden von ihrem Gatten und ihren Kindern, das der Dichter uns unmittelbar vor die Augen bringt, ist hoch tragisch und ergreifend. Nun hat sie das Opfer vollbracht, sie ist dahingeschieden, Admet ordnet ihre Bestattung, da erscheint sein alter Gastfreund, Herakles, und spricht seine gastliche Aufnahme an; er ist auf der Wanderung begriffen, um auf Eurystheus' Befehl die feuerschnaubenden,

menschenfressenden Rosse des Thrakerkönigs Diomedes zu rauben. Wohl findet er sich eingetreten in ein Haus der Trauer, allein Admet, der die Pflicht des Gastfreundes nicht verletzen will, verbirgt ihm das Geschehene und macht ihn glauben, eine Fremde sey unter seinem Dache dahingeschieden. So richtet sich der abentheuernde Wanderer ganz bequem ein in der abgesonderten Fremdenwohnung, schmaus't und trinkt, bekränzt sich, jubelt, zu großem Verdrusse eines Dieners, der sich darüber entrüstet, daß ein Fremdling in dem Hause der Trauer so rücksichtslos lärmen könne. Von diesem erfragt endlich Herakles, daß Admets Gattin die Gestorbene sey. Da entschließt er sich, die eben Bestattete dem Freunde wiederzugewinnen, der auch während so tiefen Leides ihn aufgenommen, der Pflicht des Gastfreundes genügt habe. Den Thanatos, den Unhold Tod, will er belauschen, wenn er nächtlich von dem Blute des Todtenopfers am Grabmahle trinkt, ihn in seine Arme pressen, ihm die Herausgabe seiner Beute abzwingen, ja, bis in den Hades will er dringen, wenn er jenen nicht findet. So kommt er nach gelungener That mit der tiefverschleierten Alceste zurück, die er dem Freunde als eine fremde Jungfrau darstellt, und um deren Aufnahme bittet. Dieser weigert sich lange, bis er die Gattin erkennt und mit dem Scherze des Helden zugleich seine Freundesthat. Alceste aber bleibt schweigend, erst wenn das Todtenopfer von ihrem Haupte genommen ist, darf sie wieder reden. — Hier ist nicht die Liebe der Gatten das Verherrlichte, sondern die Gastfreundschaft, die auch bei dem bittersten Verluste sich nicht verleugnet; den Schicksalsgöttinnen aber ist gehorcht, Alceste hat ihr Gelübde gelös't, sich willig geopfert. Nicht gegen jene also ist gefrevelt, das Opfer nicht gestört, nur dem Scheusal, dessen Beute die Gestorbene geworden war, ist sie wieder abgerungen. Freilich, die Einwilligung Admets in das Opfer,

sein Hadern mit dem Vater, daß nicht er die wenigen, noch zu hoffenden Tage für den Sohn hingegeben habe, und so Alcestens Mörder geworden sey, ist unserem Gefühle widerstrebend, die alles Andere überwiegende Heiligkeit der Gastfreundschaft ist ihm fremd und mit einem bluttrinkenden, durch Herkules überwundenen Unholde kann es sich nicht befreunden; niemand würde an den Meister und durch ihn an seinen Dichter die Forderung stellen mögen, alles dieses zu erneuern, zumahl es hier nicht um die baare Zurückbringung des Alterthums sich handelt, sondern um eine neue, dem Sinne der Gegenwart gemäße Schöpfung. Allein diese Aufgabe läßt den Herkules nicht zu in der erneuerten Alceste, und eben daher mag es kommen, daß bei allen Schönheiten im Einzelnen ihr dritter Act kalt läßt, weil er schon Dagewesenes wiederholt und mit Früherem in Widerspruch steht.

Ich habe mich begnügen dürfen, nur im Allgemeinen an die Lichtpunkte des Gluck'schen Meisterwerks zu erinnern, denn eines Weiteren wird es für Diejenigen nicht bedürfen, denen es in unsern Tagen, wenn auch selten nur, dargebracht worden ist. Etwas mehr werde ich über die Werke seiner Vorgänger mich zu verbreiten haben, die nur Wenigen bekannt seyn möchten. Daß Einer von ihnen, so glänzend sie in ihrer Zeit dastehen, so gewichtigen Einfluß sie auf ihre Dichter übten, mehr als Gluck im Sinne des Alterthums geschaffen habe, werden wir kaum erwarten, am wenigsten von Lulli in seiner Alceste, wenn wir des Verhältnisses der gesprochenen Tragödie seiner Zeit zu der griechischen gedenken, wie es zumahl in seines Zeitgenossen Racine Andromache, Iphigenia in Aulis, Phädra, im Vergleich gegen die gleichgenannten des Euripides anschaulich hervortritt. Oder sollte die freiere Bewegung, die man dem gesungenen Drama einräumte, seine Entbindung von den stren-

gen, angeblich aristotelischen Regeln, in die man die damalige Tragödie zwängte, vielleicht günstig auf die Behandlung des Gegenstandes gewirkt haben? Keinesweges! Die völlige Umschmelzung des antiken Stoffes, nicht sowohl aus veränderten sittlichen Anforderungen, als aus Gelüsten der Zeit, hat alle Verhältnisse, alle Motive verändert, die Hauptsache ganz in den Hintergrund gerückt; man hat die alte Fabel nur ausgebeutet, um ihr Veranlassung für ein Prunkbild abzugewinnen. In Lulli's Alceste ist diese dem Admet noch nicht vermählt, ihre Vermählung soll eben erst gefeiert werden. Herkules — hier der Alcide genannt — ist gegenwärtig, allein er will von dannen eilen, er liebte früher Alcesten, sie hat Admet den Vorzug gegeben, er will sie nicht in den Armen eines Andern sehen. Ein zweiter Liebhaber Alcestens, Lykomedes, weiß unter vorgeblicher Theilnahme an den Hochzeitspielen sich einzuschleichen und entführt Alceste durch List. Admet, mit dem Alciden verbündet, eilt, sie zu befreien, bei dieser Gelegenheit wird er tödlich verwundet und Apollo thut den Ausspruch, er könne nur gerettet werden, wenn ein Anderer für ihn sich opfere. Vergebens wird Pheres, sein Vater, darum angegangen, er lehnt es ab, in der Voraussetzung, nur seine, des Greises, noch zu hoffenden Jahre würde sein Opfer der Lebensdauer seines Sohnes hinzufügen; er sagt: „Ich habe nur noch einen Rest von Leben, für Admet ist es Nichts, für mich ist es Viel!“*) Eben so sperrt sich dagegen Cephise, ein Hoffräulein der Alceste wie es scheint. „Kann man (ruft sie aus) auf das Leben verzichten, wenn man erst funfzehn Jahre gelebt hat?**) Was sie unter Leben versteht,

*) Je n'ai plus qu'un reste de vie,
Ce n'est rien pour Admette, et c'est beaucoup pour moi.

**) Mais peut on renoncer à vivre
Quand on n'a vécu que quinze ans?

werden wir später aus ihrem Munde vernehmen. Alceste, die treue Braut, vollzieht das Opfer; mit hohen Ehren wird sie von den Herrschern der Unterwelt empfangen, Admet genes't, allein nur zum Leide für die zu früh Hingeschiedene. Nun erscheint der Alcide wieder, er verspricht dem Admet, Alceste aus dem Tartarus zurückzuführen, wenn er, ihr Bräutigam, die von ihm früher Geliebte ihm abtreten wolle. Admet willigt ein ohne großen Kampf, es genügt ihm, die Braut nur lebend zu wissen. Der Alcide dringt nun gewaltsam ein in die Unterwelt, bis er den Herrschern derselben gegenübersteht, diesen gewinnt er ihre Beute wieder ab durch die bloße Versicherung seiner Liebe zu Alcesten, deren Allmacht sie sich beugen. Mit der Befreiten kehrt er zurück zu Admet, und mahnt ihn an die Erfüllung seines Versprechens. Dieser ist dazu bereit, so hart ihm eine solche Entsagung dünkt; Alceste gesteht, mit ihrem Leben habe sie auch die Liebe zu Admet zurückempfangen, doch müsse ein großes Herz auch die glücklichste Neigung der Pflicht zum Opfer bringen. Admet stimmt ein, und dadurch wird der Alcide endlich bezwungen, er sagt: nicht deshalb habe ich so viele Tyrannen bezwungen, um selber ihnen zu gleichen; der Sieg über meine Liebe wird meinen Heldenthaten erst die rechte Krone gewähren. So giebt er Alceste dem Bräutigam zurück, und das Ganze endet zu allgemeiner Zufriedenheit. Ernst wie es ist, so grenzen manche Scenen doch nahe an die komische Oper. Cephise wird von zwei Liebhabern umworben, dem leichtsinnig heiteren Lychas, dem eifersüchtigen Straton, mit welchen Beiden sie kokettirt. Endlich, von ihnen gedrängt eine Wahl zwischen Beiden zu treffen, singt sie die Dringenden an: ich habe nicht zu wählen; von Liebe und Gefallen laßt uns reden, und stets in Frieden bleiben. Die Ehe zerstört die Zärtlichkeit, sie beraubt die Liebe ihrer Reize; wollt ihr, Liebende, ohne Aufhören lie=

ben, so vermählt euch nimmer.*) Charon der Fährmann der Unterwelt, wird auch als eine Art lustiger Person aufgeführt. Vor seinem Nachen stehend hält er den herandrängenden Schatten seine Hand hin, und heißt sie eintreten sobald sie das Fährgeld hineingelegt haben. Einen Schatten, der nichts zu geben hat, heißt er sich packen; auf dessen Einrede daß ein Schatten so wenig Platz einnehme, herrscht er ihm zu: bezahle, oder gehe deines Weges. Der Schatten legt sich nun auf Klagen und Bitten, erhält aber die Antwort: Schreie so viel du willst, „Nichts umsonst“ gilt aller Orten als Gesetz. Leere Hände sind ungelegen, im Leben zu bezahlen ist nicht genug, auch über das Grab hinaus muß bezahlt werden. — Weniger dieses gemischte Wesen als die Umwandlung aller Verhältnisse läßt ein Hochtragisches, Ergreifendes, nirgend aufkommen. Dadurch daß Admet und Alceste nur Verlobte geworden sind, ist der Abschied der Mutter von ihren Kindern hier unmöglich gemacht; Herkules wird allein durch einen selbsüchtigen Beweggrund zu seiner That getrieben, von reiner Freundesliebe, von Vergeltung heilig gehaltener Gastfreundschaft ist nicht die Rede. Sein keckes Abentheuer wagt er nur für sich selber, und gewinnt es den Göttern der Unterwelt gegenüber doch nur durch die Versicherung seiner Liebe zu Alcesten; diese, nur kurz zuvor wegen ihres Opfers für ihren Verlobten hochgepriesen, wird nicht einmal gefragt, ob sie eine solche Liebe theilen könne. Seine großmü-

---

*) Je n'ai point de choix à faire,
Parlons d'aimer et de plaire
Et vivons toujours en paix.
L'Hymen détruit la tendresse,
Il rend l'amour sans attraits;
Voulez vous aimer sans cesse
Amants, n'épousez jamais.

thigen Reden am Schlusse als der Preis seiner Unternehmung, die Liebe Alcestens, ihm entgeht, die er nicht zu ertrotzen vermag, sind eben nur ein Nothbehelf um mit Ehren aus der Sache zu kommen. Das Ganze der Fabel nahm die Gestalt an, die es an dem leichtsinnigen, genußsüchtigen, den Herrscher knechtisch vergötternden Hofe Ludwigs des XIVten gewinnen mußte. Das Opfer der Gattin für den Gatten erschien der, die Heiligkeit der Ehe verspottenden Zeit unglaublich, nur eine liebende Braut vermochte es zu vollziehen; zu einer kühnen That konnte den Helden nur die Hoffnung begeistern, die Geliebte dadurch zu erringen; der großmüthige auf den Preis derselben verzichtende Sieger sollte zugleich ein Bild des großen Herrschers darstellen, jenes Edelgesinnten, der nach seinen Trophäen der staunenden Welt die Friedenspalme zu bieten pflege, den Lulli herkömmlich in dem Vorspiele jedes neuen musikalischen Drama durch alle Götter des Olymps oder sinnbildliche Personen wegen dergleichen Großthaten preisend ansingen ließ, während doch in eben dem Jahre, wo jener Meister seine Alceste ihm vorführte (1674), der mit gehässiger Grausamkeit von ihm geführte ungerechte Krieg gegen die Niederlande und Deutschland, die rauchenden Brandstätten der schmählich verwüsteten Pfalz, das Blut der schonungslos dort Hingemetzelten die schwersten Anklagen gegen ihn erhoben, sein ernüchtertes, wahrer Liebe unfähiges Gemüth aber zwischen der Neigung zu der Montespan, seiner Buhlerin, und der verschmitzten Maintenon schwankte, welche endlich die Herrschaft über ihn gewann, ihn zu nicht minder grausamer Frömmelei verleitend.

Daß die völlige Umschmelzung des antiken Stoffes, wie ich zuvor behauptete, durch Rücksichten und Gelüste der Zeit veranlaßt worden, wird nach dem Gesagten nicht bezweifelt werden können; über die Behauptung, daß man die alte Fabel

nur ausgebeutet habe, um ihr Veranlassung für Prunkbilder abzugewinnen, habe ich nun noch Rechenschaft abzulegen. In jedem der fünf Acte des Drama wird ein neues, immer wechselndes Bild, und zuletzt eine Göttererscheinung der Schaulust dargeboten. Im ersten sind es die Spiele bei Admets Vermählungsfeier, welche durch Entführung Alcestens unterbrochen werden: Thetis die Meergöttin, Schwester des Entführers Lykomedes erscheint dabei als seine Helferin, entfesselt die Stürme die daherbrausen, seine Verfolgung zu hindern, bis Aeolus auf Zeus' Gebot sie bändigt, die Göttin aber die Verfolgenden mit ihrer Rache bedroht. Im zweiten Acte ist es die Bestürmung der Veste des Lykomedes, ein Schlachtenbild; nach dem Siege Admets und seiner tödlichen Verwundung erscheint Apollo, unangerufen, mit dem Orakelspruche, der ein stellvertretendes Opfer für dessen Leben heischt; zugleich läßt er, als Anreiz zu demselben durch die Künste ein prächtiges Denkmahl errichten, das den Leichnam des künftigen großmüthigen Retters aufnehmen, zu seinem ewigen Ruhme gereichen soll. Am Beginne des 3ten Actes sehen wir dieses vollendet, ohne daß Jemand sonderlich gelockt worden wäre, es auszufüllen; Angesichts desselben erklären Pheres und Cephise ihre Weigerung. Nun verkündet Alceste ihren Entschluß der Selbstopferung mit wenigen Worten und entfernt sich; daß sie ihn ausgeführt habe, können wir aus einem Chore hinter der Scene schließen, der während Admets Todeskampfe in Klagelauten und Trauergesängen sich ergeht, die in Jubellieder sich verwandeln, als jener unerwartet genesen, Alceste aber gestorben ist. Admet ordnet nun eine prachtvolle Todtenfeier an, die mit Tänzen und Chören vollzogen wird, und nachdem der Alcide seinen Entschluß ausgesprochen hat, die Dahingeschiedene für seine Liebe dem Orkus zu entreißen, schwebt Diana herab als dritte Göttererscheinung,

dem Unternehmenden ihre und Merkurs Hülfe bei seiner Höllenfahrt zuzusagen. Der vierte Act führt uns in den Hades, zu den Herrschern der Unterwelt, welche Alcestens Ankunft durch infernalische Spiele feiern; da wir diese mächtigen Gottheiten geschaut haben, erscheint keine andere zum Schlusse des Actes, Pluto dagegen bietet seinen eigenen Wagen dem Alciden an zur Heimfahrt mit Alcestens Schatten und befiehlt, daß eine fliegende Schaar — une escorte volante — beide durch die düsteren Nebel des Orkus zur Oberwelt geleite. Im 5ten Acte schauen wir den siegreichen Einzug des Alciden mit der Errungenen; als er seinen großmüthigen Entschluß ausgesprochen hat, schwebt Apollo mit den Musen herab zu dem wechselnden Klange der Geigen und Flöten, doch lassen jene himmlischen Erscheinungen ihre Stimmen uns nicht einzeln hören. Apollo fordert die Hirten auf, denen er die Liebesgesänge gelehrt, sie anzustimmen, bis in den Himmel ertönen zu lassen, sich den Göttern anzuschließen, wo nun Lieder zum Preise des Alciden und des wieder vereinten Paares erklingen, unterbrochen durch die der Cephise und ihres von seiner Eifersucht geheilten Galans Straton, nach dem Liebeskatechismus jenes flatterhaften Fräuleins, wie wir ihn, ein treues Abbild der Gesinnung jener Zeit, aus ihrem Munde vernahmen. So wunderlich ein Theil dieses Gepränges erscheint, ja, an das Abgeschmackte streift, so nahe das Ganze an die Gestalt des damaligen französischen Lebens sich schließt aus der es erwuchs, eine so kurze Fortdauer wir ihm daher vorausbestimmen würden, seine Wiederbelebung in unserer Zeit aber so wenig wünschenswerth als möglich halten müssen, so viele Jahre hat es dennoch auf der Pariser Opernbühne sich erhalten, wovon später zu reden seyn wird. Es hat aber diese lange Dauer nicht lediglich dem Umstande zu danken, daß die Tage, in denen es dieselbe betrat, lange als Frankreichs gol-

denes Zeitalter galten, die Grundzüge des damaligen Lebens darum mehr als ein halbes Jahrhundert sich stehend erhielten, sondern auch dem um die Kunstgattung wesentlich verdienten Tonschöpfer, auf dessen Thätigkeit der Erfolg des Ganzen vor Allem beruhte. Lulli war ein um seine Zeit ausgezeichneter Geiger und Instrumental-Componist, seine Märsche und namentlich Tänze, deren herkömmliche Formen er mannichfach auszugestalten wußte, waren allgemein beliebt. Die Form der Eingangsmusik, der s. g. Ouverture, in der das Zusammenspiel durch einen ernsthaften, in punktirten Noten gravitätisch daherschreitenden Satz eingeleitet wurde, dem sodann ein bewegter, frei fugirter zu folgen pflegte, wird ihm als Erfinder zugeschrieben, und ich kann mich nicht erinnern, vor ihm bei irgend einem Andern sie in dieser Ausbildung angetroffen zu haben, da den älteren Vorstellungen musikalischer Dramen meist nur eine Trompetenfanfare und ein kurzes Ritornell voranging. Seine, bestimmten Momenten der Handlung angeeigneten Instrumentalsätze sind nicht ohne Erfindung und Lebhaftigkeit, sie besingen gewiß die damaligen Hörer mit dem vollen Reize der Neuheit; so der das Losbrechen der entfesselten Stürme begleitende im ersten Acte, so seine Trompetenmärsche. An mehrstimmigen kurzen Sätzen für 2 bis 4 einzelne Stimmen, an Chören fehlt es bei ihm nicht, welche das Ermüdende des mehr redeähnlichen Gesanges bei dem bloßen Gespräche anmuthig unterbrechen. Der geschickten Art, mit welcher er die vor ihm am Hofe Frankreichs ausschließend gebräuchlichen mit Gesängen durchflochtenen Ballette dem in seiner Vaterstadt Florenz erfundenen, durch italienische Meister ausgebildeten musikalischen Drama zu verbinden, Eines in das Andere zu verschmelzen wußte, verdankt die französische Opernbühne das ihr seitdem eigenthümlich gebliebene Eingreifen der Chöre und Tänze in die Handlung, während in

der Folge die italienische Oper, seit die Arie das Hauptgewicht in ihr gewonnen, die Chöre an den Schluß der Acte verlegte, mehr als zweistimmige Gesänge höchst sparsam, oft nur einen flüchtig hingeworfenen Chor zum Schlusse des Ganzen zuließ, die Tänze aber von der Haupthandlung ganz trennte und sie zwischen deren einzelne Acte, als selbständige Schaustellungen verwies. Daneben ist das Recitativ mit besonderer Sorgfalt behandelt; Lulli will es, mit Ausnahme weniger Stellen, nicht sowohl redeähnlich vorgetragen, als taktmäßig gesungen wissen, ja mit öfterem Wechsel des geraden und ungeraden Taktes, wo die richtige Wortbetonung ihn zu erheischen schien. Dieser Wechsel setzt sich dann auch wohl fort bis in die aus dem Recitative unmittelbar hervorwachsenden Arien, die gegen dasselbe nicht scharf abschneiden, selten mit einem (stets nur kurzen) Instrumentalvorspiele (Ritornell) versehen sind, das niemals da erscheint, wo es den Fortgang der Handlung aufhalten würde. Begleitet sind sie selten, und wo es der Fall ist, schließt sich, mit wenigen Ausnahmen, die Begleitung streng an den rhythmischen Fortschritt des Gesanges. Mit Recht aber darf man ihm vorwerfen, daß er seiner Aufgabe zu wenig abgewonnen habe, und man würde irren, wenn man den vornehmsten Theil davon seinem Dichter zur Last legen wollte. Wissen wir doch, wie großen Einfluß er auf Quinault – geschweige denn andere Poeten geringerer Art — übte, der nahe an Tyrannei grenzte, wie dieser selbst in einem, der französischen Akademie vorgelegten, von ihr gebilligten Gedichte viele Stellen mehr als einmal ändern, sie mit andern vertauschen mußte. Wäre Lulli also von der Bedeutung seines Gegenstandes vollkommen durchdrungen gewesen, so hätte es vollkommen in seiner Macht gestanden, jedem Mangel des Gedichtes abzuhelfen. Statt des menschlich Einfachen, Natürlichen, das aus der antiken Fabel

unmittelbar hervorgeht, zog er die Flittern eines falschen Zeitgeschmackes vor, die conventionell-geistreichen Witzeleien höfischer Sitte, die wenn auch lange treibhausartig erhalten, doch zuletzt abwelken müssen, während jenes erste nicht so leicht veraltet. Dasjenige, was Glucks Schöpfung zum höchsten Ruhme gereicht — die Darstellung des inneren Kampfes der Alceste vor ihrer erhabenen Todesweihe, des Wiedersehens beider Gatten nach Admets Genesung, der endlichen Entdeckung des ihm drohenden schmerzlichen Verlustes; als geistreiches Fantasiebild die wachsende Begeisterung des Priesters, in welchem der Gott sich regt, vor dem Orakelspruche — alles dieses ist hier entweder durch die Fassung des Gedichtes unmöglich geworden, oder, wie ich gezeigt habe, ganz oberflächlich berührt. Ja, man darf sagen, mit Ausnahme jener beiden Stellen, welche Reichardt 1782 (vor 70 Jahren) in seinem Kunstmagazine (Th. I. S. 45, 88) mittheilte, und sie wegen ihres *wahren* Ausdrucks rühmte — die eine, wo Alceste an dem Lager des todwunden Verlobten weilt, die andere, wo dieser seine Sehnsucht nach der Verlorenen ausspricht — sey keine pathetische Stelle von einiger Erheblichkeit in dem ganzen Werke zu finden, wir müßten denn das Duett im letzten Acte noch hinzurechnen wollen, wo die Liebenden bei ihrem letzten Abschiede die Nothwendigkeit der Entsagung einander an das Herz legen. Der größeste Theil der Arien sind witzig zugespitzte Sprüche aus der Lebensphilosophie jener Zeit, über Liebe und Eifersucht, Liebes- und Lebensregeln und Betrachtungen. Dergleichen, aus dieser wie anderen Opern des Meisters sind später allgemach mit ihren einfachen Melodieen als Gassenhauer in den Mund des Volkes übergegangen, ja, die fromme *Guyon* hat mehre ihrer mystischen, in dem Kerker zu Vincennes von ihr gedichteten und gesungenen geistlichen Lieder über den Weg innerer Heiligung auf solche Melo-

dieen Lulli's gedichtet, die dadurch ein Gebiet betreten haben, von dem ihr Urheber nicht ahnen konnte, daß sie dort jemals heimisch werden könnten.

Beide Bearbeitungen von Glucks Alceste sind fast unmittelbar nach ihrem Erscheinen auf der Bühne, durch Druck und Stich öffentlich geworden, Lulli's Oper erst 24 Jahre nach ihrer ersten Vorstellung. Der Sohn des Componisten, gleichen Namens und gleichen Amtes, widmete 1708, (auf den Grund eines ihm von Ludwig dem XIVten am 2ten April 1707 ertheilten Privilegiums) den von ihm herausgegebenen Stich eines vollständigen Auszuges derselben dem alternden Könige. In der Zueignung bemerkte er, keine Oper könne mehr als diese seinem Gönner eigends angehörig betrachtet werden. Das Publikum, musikalischer Dramen noch ungewohnt, schwankend in seinem Urtheile, habe dem Meister Anfangs seine Theilnahme versagt, des Königs Beifall habe am Ende zu dessen Gunsten entschieden, seitdem habe auch der allgemeine dem Werke sich zugeneigt. So finden wir sie noch im Jahre 1739 neben Rameau's Werken in Paris aufgeführt, so daß sie 67 Jahre, mehr als ein halbes Jahrhundert nach des Meisters Tode (1687), ja vielleicht länger noch, auf der dortigen Bühne sich erhalten hat.

Wann Händels Alceste — oder vielmehr Admet, denn diesen Namen führt seine Oper — zuerst in London aufgeführt worden, habe ich nicht zu ermitteln vermocht; entstanden ist sie innerhalb des Zeitraums von 1720 bis 1726, während Händels erfolgreichster Thätigkeit auf dem Gebiete des musikalischen Drama. Die dortige italienische Oper war nicht ein von dem Hofe ausgehendes oder nationales Unternehmen, sie leitete ihren Ursprung her von einem Vereine englischer Vornehmer, die früher Italien besucht hatten, dieselbe nunmehr in London dauernd einzubürgern strebten, und den Meister an deren Spitze

stellten. Beziehungen der Art, wie die französische sie uns bot, können wir daher in der Londoner Oper jener Tage nicht finden, sie kann in ihren einzelnen Erzeugnissen und so auch im Admet nur als Bild des damals allgemeinen Zeitgeschmackes gelten. Später hat diese Oper auch nach Deutschland ihren Weg gefunden. Sie erschien 1730 auf der Hamburger Opernbühne, der italienische Dialog — ob gesprochen oder nach Anleitung des Händel'schen Tonsatzes recitativisch vorgetragen ist unbekannt – war von Wend in das Deutsche übersetzt, in den Arien aber das Italienische beibehalten, wovon seit dem Beginnen der Hamburger Oper wir viele Beispiele finden. Wir würden uns täuschen, wenn wir etwas, den späteren Oratorien Händels an Großartigkeit auch nur nahe Kommendes hier erwarteten. Bei vielen Schönheiten seiner Theile ist das Ganze doch nur eine Zusammenstellung einzelner, wenn auch für die handelnden Personen höchst bezeichnender Arien; nur zwei mehrstimmige Gesänge erscheinen darin, ein Duett und der flüchtig hingeworfene Schlußchor. Von wem das italienische Gedicht herrühre, ist unbekannt. Das Opfer Alcestens — die in ihre Rechte als Gattin Admets hier wieder eingesetzt ist — bildet in ihm lediglich den Ausgangspunkt, an den eine novellenartige Erfindung sich knüpft, wie sie etwa in den Ritter- und Schäferromanen zu Cervantes' Zeit angetroffen wird; nur ein Theil des ersten und der Anfang des zweiten Actes beschäftigt sich mit der Todesweihe, der Befreiung Alcestens durch Herkules. Im Beginne des Spieles sehen wir Admet auf seinem Schmerzenslager, eine Bildsäule Apollo's schmückt sein Gemach. Herkules, sein Gast, nimmt von ihm Abschied, eine neue Ritterfahrt anzutreten, nach ihm naht auch Alceste. Der Kranke fragt Apollo ob er genesen werde, und vernimmt den, das Freundesopfer heischenden Spruch. Erschöpft versinkt er in Schlaf; Alceste be-

schließt nun die Vollziehung des Opfers, sie nimmt Abschied von dem Schlummernden, „dessen Auge sie nicht wieder sehen werde, wenn es neu erfrischt dem Lichte sich wieder öffne." *) Fern von ihm, durchbohrt sie ihre Brust mit einem Dolche; augenblicklich ist Admet genesen, er geht dem Leben mit neuer Hoffnung entgegen, Herkules, sein noch anwesender Freund, freut sich mit ihm; allein der Anblick der Leiche Alcestens, als sie gefunden worden, offenbart ihm, um welchen Preis sein Heil erkauft sey. Herkules stillt seinen tiefen Schmerz durch die Verheißung, die Dahingegangene aus der Unterwelt zurückzubringen. Dort sehen wir sie nun an einen Felsen geschmiedet, von zwei Furien gepeinigt, ohne daß wir verstehen, welche Unthat sie dadurch büße, wenn nicht ihr aufopfernder Selbstmord dafür gelten, oder der Kampf des in den Orkus eingedrungenen Herkules mit dem Cerberus und den Höllengeistern dadurch näher motivirt seyn soll. Er hat gesiegt, sie befreit, führt sie von dannen; sie vergleicht sich dem aus dem Flammengrabe zu neuem Leben erstandenen Phönix.

So weit geht das der alten Fabel in nur allgemeiner Übereinstimmung Entlehnte. Daneben, dahinter, flicht sich zusammen, was den ihr völlig fremden, größesten Theil des Drama bildet, und zu den unentbehrlich gewordenen Opernscenen Veranlassung geben soll, die ohne Liebe und Eifersucht nun einmal nicht bestehen konnten.

So hat sich denn eine trojanische Fürstin, Tochter Laomedons, herangefunden, Antigona, mit ihrem Begleiter Meraspes. Sie war früher dem Admet verlobt, dieser glaubte sie unter Troja's Trümmern begraben, als es von Herkules zer-

*) Luci care, addio, posate,
Stelle amate, si, dormite etc.

stört worden, und hat nun Alceste heimgeführt. Antigona hält sich für eine treulos Verlassene, Admets tödliche Krankheitsniederlage erscheint ihr als Strafe der Götter für den an ihr begangenen Frevel. Nun erkundet ihr Begleiter, Admet sey genesen, Alceste todt, Jenes Hand wieder frei. Da entschließt sich Antigona, seine Gesinnung gegen sich zu erforschen, als Schäferin unerkannt in den Palast zu dringen. Dazu soll Admets Bruder, Thrasimedes, ihr Mittel werden. Durch ihr Bildniß ist dieser gegen sie in Liebe heftig entzündet, es begleitet ihn überall hin, nach ihm glaubt er die Niegesehene bei zufälligem Begegnen zu erkennen, giebt sich ihr kund; sie aber verbirgt sich vor ihm, nennt sich Rosilda, ihren Begleiter Fidalbo. Trotz allen ihren Verstellens aber beharrt Thrasimedes bei seinem Glauben, den Gegenstand seiner Liebe, das Urbild des lange auf seinem Herzen getragenen Bildnisses gefunden zu haben, er beschließt, die verkappte Rosilda zu rauben, und wirft jenes weg in leidenschaftlicher Aufregung, als der Unerreichbaren unwürdig. Da findet es Orindo, ein Höfling, und bringt es dem Admet als Bild seiner früheren, bei Troja's Zerstörung mit ihrem Vater umgekommenen Braut. Mit Staunen entdeckt Admet darin eine unvergleichliche Schönheit, ein viel geringeres Bild, als dieses von Thrasimedes verheimlichte habe man ihm früher gebracht, eine neue Liebe fühlt er in seinem Herzen erwachen; allein er entdeckt verzweifelnd, daß er hoffnungslos gegen zwei nicht mehr lebende Schönen entbrannt sey, seine erschlagene frühere Braut, seine für ihn dahingegangene Gattin. Nunmehr wird uns auch kund, weshalb Herkules die der Unterwelt Entrissene ihrem Gemahl noch nicht zurückgebracht hat. Sie ist von Eifersucht ergriffen, hat männliche Kleider angelegt, will als Krieger in den Palast dringen, Admet heimlich belauschen, über ihren Verdacht Gewißheit zu gewinnen suchen. Herkules

soll Admet die Kunde bringen, an keinem Orte der Unterwelt habe er sie aufzufinden vermocht. Widerstrebend gehorcht er ihr, weil er fürchtet, seinem Freunde damit den Todesstoß zu bringen. Thrasimedes hat unterdeß die vermeinte Rosilda wirklich geraubt, allein sie wird ihm durch Admets Krieger wieder entrissen und diesem unter ihrem falschen Namen gebracht. Er glaubt Antigona in ihr zu erkennen, Meraspes giebt ihm darüber völlige Gewißheit, und als ihm nun auch sein Höfling Orindo die Nachricht bringt, Herkules sey ohne Alceste zurückgekehrt, erglüht seine Liebe ohne weitern Rückhalt gegen die todtgeglaubte, nunmehr als lebend erkannte frühere Braut; Herkules' Nachricht von dem Verschwundenseyn Alcestens nimmt er kaltsinnig auf, bewirbt sich um Antigona, gewinnt sie, verlobt sich ihr. Unterdeß hat Alceste in ihrer Verkleidung Eingang in den Palast gefunden. Sie überrascht ihre Nebenbuhlerin, als sie Admets Bild an ihre Lippen führt und entreißt es ihr. Dabei betrifft sie Orindo, meint in ihr Antigona's Räuber zu erkennen und will sie in Fesseln schlagen, was von Herkules durch eine für sie — den edlen Ritter — geleistete Bürgschaft abgewendet wird. Als aber nun Thrasimedes in eifersüchtiger Wuth seinen Bruder als Antigona's Verlobten mit dem Schwerte durchbohren will, die hinzugekommene Alceste es ihm entreißt, er selber unerkannt entflohen ist, wacht jener Verdacht aufs Neue wieder auf; als Antigona's Räuber, als des Mordversuchs gegen Admet schuldig, soll Alceste mit schweren Ketten belastet werden. Da erfolgt die endliche, lange aufgehaltene Lösung aller dieser Wirren. Admet erkennt die Gattin, die ihn auffordert, ihr fest in das Auge zu blicken, Herkules entdeckt das Vorgefallene, Thrasimedes selber gesteht seine That und erfleht reuig die ihm nicht versagte Vergebung. Noch ist Admet in Ungewißheit, welcher von beiden Frauen er angehöre, da

erklärt Antigona, Alceste sey von ihnen beiden die Bessere, ihr gehöre Admet, dem sie nun zum zweiten Male das Leben gerettet habe. Beide sind wieder vereint, der Jubel des Volkes feiert das neu geschlossene Bündniß.

Diese Oper fällt in die Zeit, wo Händel als Gegengewicht der seinen Anordnungen launisch und eigenwillig widerstrebenden Sängerin Francesca Cuzzoni (später verehlichten Sandoni), die ihn bis dahin gereizt, daß er sie aus dem Fenster zu werfen Anstalt machte, die gefeierte Faustina Bordoni nach London berufen hatte, welche in der Folge dem berühmten Hasse sich vermählte. So standen in den drei Hauptrollen die vorzüglichsten Sänger jener Zeit sich gegenüber: Senesino als Admet, Faustina als Alceste, die Cuzzoni als Antigona. Hieraus schon erklärt sich einigermaaßen die Gestalt, welche die Dichtung annehmen mußte, um zwei Nebenbuhlerinnen solchen Ruhmes im Gesange nebeneinander würdig zu beschäftigen, deren jede auf die erste Stelle Anspruch machte; keiner durfte mehr als der Anderen und eben solches mußte ihr zugetheilt seyn, wodurch ihre eigenthümlichen Vorzüge in helles Licht gesetzt wurden; danach mußte der Gang der Handlung sich bequemen. Nun darf man nicht sagen, daß Händel die eine vor der andern absichtlich begünstigt habe, so sehr es ihm angelegen seyn mußte, der Faustina ein Übergewicht des Beifalls zu gewinnen, um die Cuzzoni zu größeren Anstrengungen zu nöthigen, wenn sie durch jene nicht in den Schatten gestellt seyn wollte. Allein schon der Gegenstand der Handlung, die Stelle die Faustina als Alceste darin einnahm, war ihr günstiger, und der ihr gehörige Theil daran ist offenbar mit größerer Liebe behandelt. Wie mannichfacher Art sind nicht ihre Arien! In der ersten erscheint sie an Admets Schmerzenslager, als er nach dem Anhören von Apollo's Ausspruche über sein Leben, in eine schlummergleiche

Betäubung versunken ist. Hier entkeimt allgemach der Entschluß ihrer Seele sich für ihn zu opfern, und eben so drängt sich ihr die Gewißheit auf, sie werde dann den Blick seiner Augen, die in der Erschöpfung des Siechthums sich geschlossen, niemals hell und liebevoll wiedersehen. In diesem Sinne bilden Gesang und Begleitung sich hervor aus der Dichtung. Die einfache Melodie eines einzelnen Violoncells leitet den Gesang ein, dieser wird dann umschlossen von den 3 höheren Geigeninstrumenten, alle vier gesellen sich ihm in einem wühlenden, die innere Bewegung ausdrückenden Satze, die weichen Töne einer Flöte treten hinzu, das Ganze, das mit einsamen Klängen begann, endet in reicher Vielstimmigkeit, das in dem Innern schlummernde Gefühl ist nun in volles Bewußtseyn getreten. Den Ausdruck tiefer, erst zurückgedrängter, dann mächtig hervordringender Rührung wußte, der Sage nach, Faustina nicht zu treffen, wie sie bei ihrer feurigen und stolzen Natur überhaupt Hochrührendes nicht liebte, weil sie von ihm überwältigt zu werden besorgte. Händel, der sonst Einreden nicht duldete, die er bei der Cuzzoni mit so harter Strafe bedroht hatte, gab diesesmal dem Wunsche nach, diese Arie mit einer anderen vertauscht zu sehen; Faustina hatte sich ja nicht geweigert, ihn selber mußte ihr Vortrag nicht befriedigt haben. So setzte er später an die Stelle der früheren eine andere Arie aus gleicher Tonart (F-moll), in der Alceste den Entschluß der Todesweihe für ihren Gatten empfindungsvoll, aber mit kräftig muthiger Zuversicht ausspricht, und die sich in der Folge mit der Oper auch auf die Hamburger Bühne ausschließend verpflanzte. *) Die erste Arie des zweiten Aktes, in welcher Alceste, durch Her-

*) Beide Arien enthält die von John Cluer zu London im Stich herausgegebene Partitur der Oper.

kules aus der Unterwelt befreit, sich dem aus dem Flammengrabe erstandenen Phönix vergleicht, drückt das frohe Gefühl einer von schwerer Quaal Erledigten lebendig aus; der Wettkampf der Stimme mit der ersten Geige erscheint gleich einer jubelnden Tändelei mit dem neugewonnenen, frischen Leben, ein liebliches Spiel bald des Nachhallens, bald den Nachhall in anmuthigen Gesangsfiguren Herausforderns. Die folgende, in der Alceste dem Herkules die in ihrem Innern glühende Eifersucht entdeckt (Gelosia spietata Aletto), ist tief leidenschaftlichen Ausdruckes. In der Schlußarie des Aktes, worin die erneute Zuversicht zu Admets Liebe, der feste Entschluß, selbst dem Treulosen unverändert anzuhängen, sich ausspricht, erkennen wir den Abdruck eines reinen, festen Gemüthes. Die Singstimme, bei aller Selbständigkeit, bildet hier nur einen Theil des durch contrapunktisches Gewebe fest in sich geschlossenen Satzes; der Sängerin wird Gelegenheit gegeben, die Kraft ihrer Stimme, die Sinnigkeit ihres Vortrages zu entfalten, indem sie, dem Ganzen sich unterordnend, doch als dessen Beherrscherin erscheint. Die gesteigerte Hoffnung, die reicher erblühende Freude, die Seeligkeit des Wiedersehens, die in den beiden Arien des letzten Aktes sich ausspricht, krönen das Ganze; in dem musikalischen Ausdrucke jeden Theiles der Rolle zeigt sich ein wohlthuender innerer Zusammenhang, eine Steigerung, die eine Charakterschilderung darin erkennen läßt. Eine ähnliche tritt in der Rolle Antigona's nicht hervor; was wäre in dieser Art auch jener abentheuernden Schönen abzugewinnen gewesen? Die Worte ihrer Arien geben vielfach verbrauchte Gleichnisse und Bilder nach Art damaliger Operndichtungen, die in ihrer Allgemeinheit dem Tonsetzer ein weites Feld eröffnen, ihnen jeden beliebigen Ausdruck, der Sängerin zu Gute, anzupassen, ihr Gelegenheit zum Geltendmachen ihrer Kunst zu gewähren.

„Der Sperber, der auf seinen Schwingen jeden Landstrich nach Beute suchend durchmißt — der Schiffer, der auch das stürmende Meer in Hoffnung kühn durchschneidet — das, gleich einem flimmernden Sterne wankende Schicksal“ — wer hätte so Etwas in dergleichen libretti nicht tausendmal gelesen? Oder sie entschuldigt sich in kühlen Worten gegen den dringenden Bewerber Thrasimedes, daß es ihre Schuld nicht sey ihn nicht lieben zu können, oder es erscheint Anderes, was ein Spiel mit den Tönen wohl zuläßt, allein innerlich zu erwärmen nicht vermag. Bezeichnend ist dabei, daß jede beider Sängerinnen gewünscht haben muß, in einer damals sehr beliebten Form, dem sogenannten Siciliano, eine Arie des wiegenden, schaukelnden $\frac{12}{8}$-Taktes hören zu lassen, denn einer jeden ist, ohne sonstige innere Veranlassung, eine solche, selbst in gleicher Tonart (E-moll) zugetheilt. — Vortrefflich bezeichnen die Arien Admets (für die umfangreiche, tonvolle Contralstimme Senesino's) dessen schwankendes, weiches Wesen. Gleich seine erste, worin er die Götter bittet, sein Auge zu ewigem Vergessen zu schließen, seine harte Quaal von ihm zu nehmen; jene spätere, wo er den irrenden Gedanken, die Alcestens Bild ihm verdunkeln, ihm Antigona mit allem fremdem Reize vorgaukeln, zu weichen gebietet; jene endlich, wo er bei immer wachsender Theilung seines Herzens bei der quälendsten Unentschiedenheit sich den Tod wünscht. Neben diesen dreien tritt nur Thrasimedes' Rolle (für eine tiefe Altstimme, die des Sängers Baldi) mit einiger Bedeutung hervor, zunächst in jener reich begleiteten Arie — ausser den 4 Geigeninstrumenten und den Fagotten mit wesentlich mitwirkenden Hörnern und Hoboen, — wo er in Antigona das Urbild seines Bildnisses entdeckt, und nun troß ihrer Verkleidung die Göttin der Jagd in ihr zu erblicken glaubt, wenn sie den Bogen und die Geschosse führt, die Thiere des Waldes zu

verfolgen; ein Gesang von lebhaft malerischem Ausdrucke, der das dem Singenden erscheinende Bild lebendig hervorruft. Herkules und Meraspes (Boschi und Palmerini) sind Baßstimmen, und dienen nur die Zeit auszufüllen wo die Hauptpersonen die Bühne nicht betreten; eine Tenorstimme mangelt der Oper ganz. Allein bei aller trefflichen Ausbildung des Einzelnen das die künftige Größe des Meisters ahnen läßt auf dem wahren Gebiete seines Schaffens und Wirkens, mangelt doch der Reihe von Bildern, die er uns vorüberführt, der lebendige Mittelpunkt, der sie zu einem Ganzen vereinigen würde, eine bedeutsame Handlung, auf welche sie sich bezögen, ein Fortschreiten, durch das jede dieser Gestalten in ihr rechtes Licht träte. Der That Alcestens, die ein solcher Mittelpunkt hätte werden können, folgt jene unermüdliche Liebesjagd, die keinen andern Ausgang hat, als daß bei allen Bemühungen und Gebehrdungen Alles doch zuletzt bleibt wie es gewesen. Selbst der Höfling Orindo versucht vorübergehend sein Glück bei der als Schäferin verkleideten Antigona, um, schnöde von ihr zurückgewiesen, mit Berufung auf die Macht der Liebe sie um Vergebung ansingen zu können. Dergleichen Nebendinge sollten den Hauptsängern Gelegenheit geben sich auszuruhen, damit sie die Kräfte zur Bereitung eines neuen Ohrenschmauses wiedergewännen: ein wunderliches Wort, das hier einmal an seiner rechten Stelle steht, da es vor Allem bei dieser Gestalt des musikalischen Drama doch auf Ergötzung des Gehörsinns angelegt, das Bessere, ja, Edelste, was der große Meister bot, aber eine zufällige Beigabe war, ein Keim der erst da sich entfaltete, als er seines eigentlichen Berufes lebte. Auf Befriedigung der Schaulust aber war es bei dem Spiele nicht abgesehen, das einzige was dazu hätte Gelegenheit geben können, Herkules' Kampf um Alceste in der Unterwelt mit den Furien und Höllenungeheuern,

konnte füglich wegbleiben und durch Händels höchst bezeichnende Eingangsmusik zum 2ten Akte vertreten werden, die nach einer ernst-majestätischen Einleitung in einem lebhaften, fugirten Satze über einen chromatischen Grundgedanken diesen Kampf dem Hörer lebendig vor die Seele führt, ohne daß es der sichtbaren Darstellung bedürfte. Die sonstigen Fingerzeige für Ausschmückung der Bühne: Zimmer des Königlichen Palastes, Landschaft, Wald, Garten, erheischen in ihrer Allgemeinheit nur einen einfachen, die Örtlichkeit einigermaaßen bezeichnenden Hintergrund, der die Gestalten der Theilnehmer an der Handlung oder vielleicht sagten wir besser, dem von ihnen im Costüme gegebenen Concerte — hervorheben sollte.

Die Oper, von Freunden des Alterthums erfunden, als sie die griechische Tragödie herzustellen unternahmen, entartete bald zu einem, auf prachtvolle Schaustellungen bis zu barocker Geschmacklosigkeit gerichteten Prunkspiele; sie erhob sich wieder durch die gestiegene, zu feinster Ausbildung der Kehlfertigkeit gediehene Gesangskunst. Während der Drang nach Schaulust ermattete, trat die Gier nach Befriedigung des Gehörsinnes, nach Ohrenschmäusen, in gleicher Einseitigkeit hervor. Schien es doch, als müsse das neue Schauspiel, wenn auch, wie alle Kunst, nur durch Vermittelung der Sinne in das Leben tretend, ganz den ungeregelten Gelüsten derselben unterliegen. Und dennoch, unter den ungünstigsten Verhältnissen, während des hemmendsten, unabweisbarsten Einflusses der Genießenden auf die Schaffenden, machte sich der Geist zuletzt siegreich geltend. Jener edle Meister von dem ich ausging, überwand alle jene Hindernisse, welche „das beschränkte und beschränkende Virtuosenthum, die unverständige Eitelkeit der Sänger, die schwächliche Nachgiebigkeit der Meister, der Ausbildung des musikalischen Drama entgegengestellt, das schönste prachtvollste Schau-

spiel zu dem lächerlichsten und widersinnigsten herabgewürdigt hatte;" dennoch konnte er dabei von Demjenigen lernen, der trotz hemmender Einflüsse anderer Art, die ihm theils seine Zeit, theils eigene, den Sinn der Aufgaben ihm verdunkelnde Selbsucht bereitete, den wahren Künstler auf dem Gebiete des musikalischen Drama nicht verleugnete. Endlich: müssen wir nicht die Zerwürfnisse Händels mit seinen Sängern und deren Beschützern segnen, die ihn zu seinem höchsten Verdrusse von der Oper entfernten, deren Umschaffung nicht ihm, sondern Demjenigen beschieden war, dem er bei dessen frühesten Anfängen „nicht mehr Kenntniß des Contrapunktes beigemessen hatte, als seinem Koche Waltz," ihm selber aber das Gebiet eröffneten, auf dem er mit seltener Kraft schöpferisch zu wirken berufen war, auf dem die edelsten, in früherer Zeit weissagend aufgesproßten Keime seiner hohen Befähigung zu der reichsten Blüte sich entfalten, zu der erquickendsten Frucht reifen sollten?

Die Oper bedarf des äusseren Schmuckes, der ausgebildeten Gesangeskunst für Auge und Ohr, und es wäre widersinnig, den einen oder die andere ihr untersagen zu wollen; wo aber eines von ihnen, oder beide nicht dem Ganzen und Wesentlichen der vorliegenden Aufgabe dienen, sondern neben ihr üppig aufwuchern, da naht der Verfall mit raschen Schritten, so glänzend auch die aus ihnen hervorgehende Erscheinung seyn mag, so lebhaft ihre Erfolge bei den Genießenden. Daß jede Oper, des Ursprunges der Gattung eingedenk, ihre Aufgaben stets aus den Sagenkreisen des Alterthums zu wählen habe, werden wir weder fordern wollen noch dürfen. Das aber können wir mit Recht heischen, daß, wenn sie es gethan, sie dieselben auch in antikem Geiste auffasse, unter den Bedingungen, die der Anfang dieser Abhandlung bereits zugestanden hat. Dichter der Gegenwart dürfen die phantastische Weise, in der

das Mittelalter und später Calderon antike Stoffe behandelten, nicht für sich anführen. In den Behandlungen dieser Männer herrschte keine Willkühr, sie stellten das Alterthum dar, wie sie dem Geiste ihrer Zeit gemäß es wirklich empfanden, wie aus der Mitte des sie umgebenden Lebens her sie es empfinden mußten. In unserer Zeit, die Gestalt und Geist des Alterthums allgemeiner und richtiger hat erkennen lernen, würde eine solche Behandlung, je ernster sie sich gebehrdete, um so mehr als eitle Ziererei und Lüge erscheinen. Fehlt es ja doch an Stoffen keinesweges, bei denen eine phantastische Behandlung vollkommen an ihrer Stelle ist.

XIII.

Allegorisch-politische Festopern am Kaiserlichen Hofe zu Wien in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Am 15ten October 1673, 7 Monate etwa nach dem Tode seiner ersten Gemahlin, der spanischen Infantin Margaretha Theresia verband sich Kaiser Leopold Ite mit Claudia Felicitas, Erzherzogs Ferdinand Carl zu Tyrol Tochter. Die Feste dieser Vermählung schmückte eine Prachtoper „das ewige Feuer der Vestalinnen." Einen einzigen Deutschen ausgenommen, Johann Heinrich Schmelzer, von dem die Tanzmusik herrührte, wurde dieses ganze Werk von Italienern, und zwar innerhalb 4 Monaten in die Scene gesetzt; „ein Unmögliches, nur dem

Cäsar möglich" heißt es in der Vorrede der mit vielen erläuternden Kupferblättern prachtvoll ausgestatteten Dichtung. Ludwig Burnacini, Santo Ventura, Agostino Santini waren die dabei vorzugsweise Thätigen; der erste als Theatermaler, Maschinist und Erfinder der Anzüge, die Andern als Ordner der Tänze und Gefechte; die Dichtung war von Nicolò Minati, die musikalische Composition von Antonio Draghi; „ein Wunder von Tönen, ein Ausbund von Melodieen, ein Paradies für das Gehör" nennt sie der Dichter, und rühmt die Tanzmusik als „geistvoll, edel, klangreich, von so hoher Vollendung wie nur ein ausgezeichnet Kunstbegabter sie zu Stande bringen könne." Bei der ersten Vermählung des Kaisers hatte in der Prachtvorstellung des „goldenen Apfels" die altgriechische Fabel von dem Urtheile des Paris, umgebildet im Sinne der Zeit und mit der Absicht das hohe Paar zu verherrlichen, den Stoff gewährt; diesesmahl sollte an deren Stelle die Majestät und Würde der römischen Geschichte treten.

Rom, durch den Dictator Cäcilius Metellus beherrscht, ist im Kriege mit Karthago; die sibyllinischen Bücher, die man zu Rathe gezogen, verkünden, daß alsdann nur der Vaterstadt Friede und Sicherheit blühen könne, wenn das Bild der großen Mutter der Götter von Pessinus her in sie einziehe. Publius Cornelius Scipio empfängt den ehrenvollen Auftrag, das Heiligthum nach Rom zu führen; zugleich soll Claudia, eine edle vestalische Jungfrau, dem Bruder Hannibals vermählt werden zu größerer Befestigung des Friedens. Allein sie liebt den Scipio, wie er, ohne ihren Namen zu kennen für sie glüht; ihm jedoch bestimmt man eine Fremde, Acrisia, des Königs Attalus Tochter, welche wiederum von des Dictators Sohn angebetet wird, den sie, wenn auch Scipio vorziehend, mit schlauer Feinheit als Liebhaber im Rückhalte sich aufzusparen weiß. Den Kern des

Stückes bildet diese Doppelliebschaft, und die durch den ganzen Gang desselben festgehaltene Täuschung des Scipio, dem man die Bildnisse beider Jungfrauen mit Verwechslung der Namen zugestellt, so daß er, für Acrista sich entscheidend, doch immer Claudia im Sinne hat. Diese wird in der edelsten Verherrlichung gezeigt. Das Schiff, das die Mutter der Götter nach Rom bringt, wird auf einer Sandbank des Tyberis festgehalten; ihr Gürtel zieht es leicht und bequem in günstiges Fahrwasser, nachdem man vergebens die künstlichsten Mittel angewendet, es los zu machen. Das ewige Feuer in Vesta's Tempel erlischt, die Bemühungen des Dictators, der Edelsten Roms, der Vestalinnen, sind umsonst es wieder zu beleben; ein Strahl vom Himmel entzündet Claudia's Fackel und an ihr lodert die heilige Flamme wieder empor. Daß nun Claudia, die edle Römerin, und nicht die Fremde dem hochherzigen Scipio zu Theil wird, darf kaum noch gesagt werden. Hier, wie in dem früheren Prachtspiele beschäftigt sich der ganze Olymp mit der Doppelliebe der dargestellten Helden, dem Spiele Bedeutsamkeit, dem Schaugepränge Ruhm zu geben. Amor steht auf Acristens, Vesta und die Tugend auf Claudiens Seite. In Vulcans Werkstatt erscheint Amor, einen neuen Pfeil zu begehren, durch den Scipio für Acristen erglühe; in seiner Gegenwart schmieden ihn die Cyklopen auf abgestimmten Ambosen. Eine andere Scene zeigt uns ein Doppelspiel im Himmel und auf der Erde; hier, ein freies Feld vor Rom mit aufgeschlagenen Zelten zum feierlichen Empfange der heilbringenden Bildsäule gerüstet; dort, die ganze Versammlung der Götter, vor welcher Amor mit seinem unwiderstehlichen Geschosse prahlt. Vergebens versucht die Tugend es ihm zu entreißen, erst dann gelingt es ihr, als Vesta mit ihrem Feuer ihm die Schwingen versengt hat. Aber auch der Betrug muß erscheinen, als der

Tugend (und in ihr Claudien) gegenübergestellte allegorische Figur, der Urheber jener Verwechslung ihres Bildnisses mit dem der Acrisia, um ihre Verbindung mit Scipio ränkevoll zu vereiteln. Selbst im Himmel wandelt er, aber ein Blitz Vesta's blendet ihn, und schleudert ihn zur Erde. Auf sein Geschrei eilt Trivio herbei, ein Diener des Senators Sempronius, die lustige Person des Stückes, ist jedoch nicht eben des Sinnes, dem armen Gestürzten, der ein Bein gebrochen haben will, Beistand zu leisten, sondern schickt sich mit aller Gemächlichkeit an, den Hülflosen auszuplündern. Bei diesem Geschäfte überrascht ihn die Wahrheit, auf einem prächtigen Wagen mit einem Gefolge edler Geister (genj nobili) daherziehend. Ihre glänzende Erscheinung erschreckt den Plündernden, er will davon laufen; aber die Wahrheit heißt ihn bleiben, und mit dem Entkleiden fortfahren. Er gehorcht zitternd, und nun beginnt eine lächerliche Scene. Wohl mancher von uns hat neben Reiterkünsten und halsbrechenden Seiltänzereien auch jenen Scherz des Pagliasso gesehen, wo er in unförmlichem Umfange erscheint, und ihm geboten wird sich zu entkleiden; wo er dann einen Rock nach dem andern, eine Menge Wämser von immer seltsamerem Schnitte abstreift und so zu Ergötzung der Zuschauer in vielerlei Gestalten und Trachten sich darstellt, bis ein ganzer Trödelmarkt neben ihm aufgehäuft ist. Ein Ähnliches begiebt sich hier vor unsern Augen. Die erste Hülle sinkt, und der Betrug erscheint als Treue; eine andere fällt, und nun stellt er sich dar als politischen Eifer; zuletzt, nach mancherlei Enthüllungen, offenbart er sich als Eigennutz, und zwei Höllenungeheuer schleppen ihn fort. Wie man diese Allegorieen für das Auge deutlich gemacht, ist leider nicht angezeigt, noch durch eines der vielen Kupferblätter erläutert. Allein nicht wunderlich allein, auch anstößig, ja unwürdig war die Scene; und sie wurde es mehr noch durch die folgenden Ereignisse.

Der Vermählung des Kaisers mit der in dem dargestellten Prachtspiele gefeierten Braut war sein damaliger erster Minister, Fürst Lobkowitz, entgegen gewesen; er hatte in seiner sarkastischen Art, die Niemand, selbst seinen Herrn nicht verschonte, mit einer spöttischen Äusserung über die unedle Gesichtsbildung Claudiens sie widerrathen, und an deren Stelle Eleonore Magdalene, Pfalzgräfin von Neuburg, vorgeschlagen. Sein Rath war diesesmal zwar erfolglos geblieben, allein er hatte sich dadurch den unversöhnlichen Haß der Tyrolerin zugezogen. Kaum ist zu bezweifeln, daß das besprochene Festspiel bestimmt war, wenn auch nicht auf deren Anstiften — was nicht zu erweisen ist — doch auf das einer durch Mißlingen des Lobkowitz'schen Planes ermuthigten Gegenparthei des bis dahin mächtigen Ministers, auf alles dieses in gehässiger Absicht verständlich genug zu deuten, durch Verhüllung unter altrömische Vorgänge und daneben gestellte allegorische Figuren. Denn offenbar ist Scipio in dieser Oper der Kaiser selbst; Claudia, seine Gemahlin Claudia Felicitas von Tyrol, die nahe Verwandte des Erzhauses, in dem Spiele die edle Mitbürgerin des Helden; Acrisia, Eleonore Magdalene, Pfalzgraf Philipp Wilhelms zu Neuburg Tochter. Auf wenig günstige Weise wird Acrisia dargestellt, in verschmitzter Begünstigung eines zweiten Bewerbers, eine verhüllte Beschimpfung der durch sie Vertretenen, deren Uneigennützigkeit, aufrichtige Frömmigkeit und später bewiesene Klugheit solche gleich wenig verdiente. Hätte der Dichter nun gar zu ahnen vermocht, daß er hier seine künftige Kaiserin aufführe, Leopolds dritte Gemahlin, deren Erhebung nach dem Tode der Claudia Felicitas (8ten April 1676) Lobkowitz in seiner, ein Jahr nach jenem Festspiele unter höchst ungnädiger Entlassung erfolgten Verbannung nach Böhmen noch erlebte; ihrer, der von ihm Begünstigten, der „rechten Erbauerin des Erzhauses“, wie die

Folgezeit sie nannte, weil sie nach zwei früheren kinderlosen Ehen ihres Gemahles ihm zehn Kinder schenkte, unter ihnen zwei Kaiser, seine Nachfolger, Joseph den Ersten und Karl den Sechsten! In wie zweideutiges Licht aber wurde sie erst gestellt durch ihre Beziehung zu einer allegorischen Figur, mit der, nicht eben feiner Weise, auf den Fürsten Lobkowitz gedeutet wurde! Es war mißlich, wie bei den Festen zu der ersten Vermählung des Kaisers geschah, neben dem Bilde der neuen Kaiserin auch das einer zahlreichen blühenden Nachkommenschaft zu zeigen, da diese Prophezeiung, wie wirklich geschahe, auch unerfüllt bleiben konnte, und der Schmeichelei so manche andere Wege zu Gebote standen, auf unverfängliche Weise die gefeierte Fürstin zu erheben; aber nicht mißlich allein, sondern auch ungeziemend und gefährlich war es, der neuen Herrin zu Gefallen, Verhältnisse zur Schau zu stellen, die am besten verschwiegen, jedenfalls aber ohne gehässige Anspielung geblieben wären, da die Zukunft so Vieles wenden konnte! Die alte athenische Comödie, mit wie offener, rücksichtloser Keckheit sie dem Volke sein eigenes Bild und das seiner Lenker vor die Augen stellte, hat doch zu hämischen Hindeutungen auf rein persönliche, innere Verhältnisse derselben sich nie herabgelassen!

Über die musikalische Composition dieser Oper füge ich am Schlusse dieses Aufsatzes Einiges bei; sie fiel in jene Zeit, wo dieser Theil solcher Spiele durch die überwiegende Richtung auf das Schaugepränge fast erdrückt wurde. Die Menge und Pracht der Bühnenverzierungen, der Prunkzimmer, Waffensäle, Tempel und ihrer Vorhöfe, Gärten — die vielen Erscheinungen nicht einmal zu erwähnen, — war aufferordentlich; in jedem Vorgestellten aber trat Übertriebenes, Schrankenloses, Überladung mit eiteler Pracht hervor. Der Vorhof des Vestatempels dehnt sich in unübersehliche Länge hin; sein Inneres erscheint als ein

seltsames Gemisch künstlicher Gartenanlagen mit beschnittenen Hecken, vielen Nischen mit glänzenden Steinen eingefaßt, reich vergoldeten Zierrathen; und Genien die über ihren Häuptern Flammenbüschel frei in den Händen schwingen, lassen das heilige Feuer, dem der Altar allein bestimmt war, des Schaugepränges halber an verschiedenen Orten zugleich erblicken!

Daß die dritte Vermählung des Kaisers mit Magdalene Eleonore von Neuburg (am 14ten December 1676) durch ein ähnliches prachtvolles Bühnenspiel gefeiert worden sey, habe ich nicht finden können; mag es nun unterblieben seyn, weil die bei der vorangehenden vorgekommene Unziemlichkeit jede persönliche Beziehung auf die zu feiernde Braut untersagte, oder weil sie keine Freundin solcher Prachtvorstellungen war. Allein durch die Geburt Josephs des Ersten im Jahre 1678 wurde Leopold Iten, der musikalische Prunkspiele ausnehmend liebte, Gelegenheit, seine Vorliebe zu ihnen in aller Fülle zu befriedigen. Bei dem von ihm angeordneten waren alle diejenigen wiederum thätig, welche die eben besprochene Oper gedichtet, componirt und in die Scene gesetzt hatten. Es hieß: „die triumphirende lateinische Monarchie“ und war durchhin allegorisch. Die Freude erscheint vor dem herabgelassenen Vorhange, mit einer poetischen Anrede an die erlauchte Versammlung der Zuschauer, schwingt sich dann in die Luft und enthüllt die Scene, die uns ein wenig erfreuliches Bild darbietet. Auf einem weiten Felde zeigt sich ein Heereszug mit Kameelen als Lastthieren, Elephanten als Mitstreitern. Bellona auf dem Rücken eines solchen Ungethüms erscheint als Heerführerin, Herrschsucht, Wuth, Haß, Verwirrung sind als allegorische Gestalten in ihrem Gefolge, vor ihnen her flüchten Friede, Überfluß, Religion; die Trägheit, aus ihrem Schlummer aufgestört, schleicht ihnen nach auf einer Schildkröte. Jene drei edle-

ren Flüchtlinge finden wir wieder in einer unterirdischen Halle im Mittelpunkte der Erde. Aber auch persönlich tritt nun diese alte allgemeine Mutter aus einer Höhle hervor und klagt wie man sie mißhandle, sie, die Alles nährende, Alles erfreuende. Die Flüchtigen ermahnen sie, sich zur Wehre zu setzen, sie schüttelt sich, und von einem furchtbaren Erdbeben stürzen die Gewölbe ein, der Himmel schaut hinab in die unterirdische Tiefe, vor der Götterversammlung, die nun sichtbar wird, führt die Erde ihre Sache. All' ihre Leiden, klagt sie, rühren daher, daß nicht ein Gesetz, eine Herrschaft auf ihr walte. Dieser Grund des Übels wird von Jupiter anerkannt; nur ein Regiment sey fortan auf Erden, lautet sein Spruch; Merkur enteilt, diesen Rathschluß zu verkünden. Aber welcher Art nun soll dieses eine Regiment seyn? Venus entscheidet sich für die Volksherrschaft, Apoll thut sich kund als Aristokrat, Mars will die Monarchie. Zeus beschließt, in den vergangenen Zeiten zu erforschen, welche Form die Menschen am meisten beglückt habe. Auf Saturns Zeitalter muß man zurückgehen; Saturnus' Königsburg also wird zunächst uns vorgestellt. Hier erscheinen Zeus, Apoll, Mars, Venus, Cynthia, Merkur und eine ganze allegorische Gesellschaft: Religion, Friede, Überfluß; Zwietracht, Krieg, Herrschsucht; Fama und die Erde; die Monarchie, Aristokratie, Demokratie! Vor dem greisen Chronos führt jede Regierungsform ihre Sache; er rüstet sich zur Entscheidung. Die graue Vorwelt — un' antica lontananza — eröffnet sich in der Ferne, und das nimmer ruhende Rad der Zeiten, deren Bilder erscheinen, wie es sich dreht; auf jede Frage ertönt die Antwort:

Alles Weh verschwand
Seit eines Ein'gen Hand
Uns hat geboten.

So ist denn für die Monarchie entschieden; welche aber soll

auf Erden herrschen? Venus will die griechische, Apoll die persische, Mars die lateinische (römische); die Zwietracht enteilt, auch die alte assyrische noch mit zur Concurrenz zu bringen; Bellona und die Herrschsucht wollen die Entscheidung auf einen Kampf gestellt wissen. Die Trägheit ist auf ihrer Schildkröte indeß auch herangekrochen und frägt, wann die verkündete neue schöne Zeit angehen werde, aber Saturn weist sie schnöde zurück. Die weitere Verhandlung wird in dem Palaste der Asträa gepflogen. Hier erscheinen die 4 Monarchieen mit ihren Schutzgöttern — Cynthia hat indeß die assyrische als Schutzbefohlene sich erlesen — als Wortführer treten Gesetzgeber auf, Zoroaster. Solon, Numa und Andere; auf der Höhe einer großen Treppe zeigt sich Asträa als richtende Gottheit mit ihrem Gefolge. Jede der Monarchieen vergleicht sich einem Weltalter; wie sie jedoch in solchem Sinne sich preist, wird auch ihre Kehrseite ihr vorgehalten. Babel hat den wahnsinnigen Thurmbau aufgeführt; Xerxes peitschte den Hellespont; Griechenland, das treulose, ist nirgend vorhanden, es gehorcht den Barbaren oder dem stolzen Löwen Adria's. Die Gesetzgeber nehmen Parthei, die Entscheidung wird verzögert, indeß gießt die Zwietracht einen Flammenregen herab, die Kampfslust wird entzündet, ein Kampf soll die große Frage entscheiden. Alles stürmt fort, nur Asträa und die Gesetzgeber bleiben, die Göttin läßt den Ausspruch hören, den jene durch Beispiele der Geschichte bekräftigen: nicht Kraft noch Gewalt der Waffen, der Himmel werde entscheiden.

Wir werden nun in die Elysischen Felder entrückt, und sehen die Chöre der seligen Geister vor uns wandeln. Die 4 Schutzgötter der Monarchieen treten auf mit ihren Schützlingen, sich Vorkämpfer zu erlesen aus den dahingeschiedenen Weltherrschern. Ninus, Darius, Alexander der Große, Cäsar sind die Erwählten; sie steigen empor mit den Göttern zu der Ober-

welt. Jetzt naht die Entscheidung; ganz allgemein nur ist der Ort bezeichnet, wo sie kämpfend erfochten werden soll, als „ein königlicher Platz“ mit zwei Reihen durch Teppiche reich geschmückter Fenster. Die Ehrenplätze werden der Religion und dem Überflusse, den 4 Monarchieen und ihren Schutzgöttern angewiesen, die Trägheit aber, die sich ihnen gesellen will, wird zurückgeschickt, obgleich sie dem Überflusse vorhält, sie habe mit ihm und dem Reichthume auf weichen Polstern oft geruht, und der Religion, in den Klöstern habe sie ihr lange Gesellschaft geleistet. Auf den ersten Ton der Trompete, der die Ankunft der Streiter verkündet, füllen sich die Fenster mit Zuschauern und nun ziehen die Schatten der vier alten Weltherrscher ein in dem Schmucke ihrer Völker, jeder in Begleitung von sechs bewaffneten Rittern; Ninus mit einem Löwen, Darius mit einem Bären, Alexander mit einem Pardel als Abzeichen. Vor allen ausgezeichnet ist Cäsars Zug. In weiter Ferne erscheint das Capitol; wo? ist uns nicht angedeutet. Der Vorkämpfer der lateinischen Monarchie steht auf einem Triumphwagen, gezogen von Königen, durch die Römer unterjocht. Er trägt den Schmuck der römischen Kaiser, als römische Ritter sind seine sechs Gefährten gekleidet, und noch sechszehn Ritter der römischen Monarchie bilden sein Gefolge. Ein Adler fliegt ihm voran. Auf dem gebeugten Rücken der gefangenen Könige verläßt er den Wagen und nimmt auf dem Kampfplatze die erste Stelle ein unter den übrigen Weltherrschern. Der Kampf beginnt und sein Ausgang kann nicht zweifelhaft seyn. Cäsar und mit ihm die lateinische Monarchie gewinnt den Preis. Der Friede erscheint wieder auf Erden, das Verhängniß und der ganze Rath der Götter zeigt sich im Himmel, dem Erzhause Österreich, auf das die lateinische Monarchie rechtmäßig übergegangen,

wird in seinem neuen Sprossen, Joseph, ewige Herrschaft auf Erden verheißen.

Ich will nicht rügen, daß dem in der Familie der Habsburger einmahl erblich gewordenen römischen Kaiserthume — trotz der immer noch beobachteten Formen eines Wahlreiches — die nicht angemessene Benennung einer Monarchie gegeben wird, da es vielmehr eine unter einem oberen Haupte vereinigte Aristokratie darstellte; auch nicht, daß der eben geborne Sprößling des Hauses schon ohne Weiteres als dieses künftige Haupt begrüßt wurde, da die Kraft langer Gewohnheit in der Folge ihn doch dazu wirklich erhob. Allein hätte die damalige Lage der Dinge, oder auch die nächste Zukunft nur, den stolzen Bildern, diesen pomphaften Verheißungen einigermaaßen entsprochen, womit man ihn begrüßte! So aber kämpfte damals das römische Reich fruchtlos gegen die Arglist, Anmaaßung, rohe Gewaltsamkeit des übermächtigen, vierzehnten Ludewig; wenn fünf Jahre später (1683) die wüthenden Barbarenhaufen, die des Kaisers Hauptstadt in frechem Übermuthe zu gewinnen sich vermaaßen, zurückgeworfen und aus Deutschland verjagt wurden, so war es nicht die Kraft der „lateinischen Monarchie“, welche den Sieg über sie errang, woran ihre Macht sich brach, sondern neben der Tapferkeit der fremden Bundesgenossen des Kaisers die heldenmüthige Ausdauer der Bürger Wiens und des dort waltenden Befehlshabers. Ja, die Zeit war gar nicht mehr fern, welche den Reichsverband immer mehr lockern sollte, bis ihn fremder Einfluß zuletzt ganz auflös'te. Jene leere Sinnbildlichkeit die das beschriebene Prachtspiel zur Schau trägt, jene prunkenden daran geknüpften Weissagungen lagen nur zu sehr in dem Geschmacke jener Zeit, welchen die damals unter ihrem letzten Haupte erlöschende fruchtbringende Gesellschaft seit ihrem Entstehen zu Anfange des Jahr-

hunderts fortwährend begünstigt hatte; jener Verein, der nicht ohne Verdienst um die Reinheit des Ausdruckes der „deutschen Heldensprache" wie er sie nannte, doch undeutschen Sinnes fremdländischer Schönrednerei und Großsprecherei übertrieben nachging, die ihm für Poesie galt. In welscher Dichtung wurde hier dargebracht, was auch eine deutsche gegeben hätte, wenn sie am Hofe des Kaisers eine Stelle hätte finden können!

Dazu kommt noch die Kälte welche die Allegorie, das Personificiren allgemeiner Begriffe, wodurch eine wesenhafte, lebendige Gestalt niemals entsteht, immer mit sich führt. Selbst der größeste Dichter unserer Tage und unseres Volkes, als er an eine Begebenheit von höchster europäischer Bedeutung um sie zu feiern eine allegorisch-dramatische Schöpfung knüpfte, die mit dem hier besprochenen Machwerke auf keine Weise verglichen werden soll, hat durch die Kälte mit der sie aufgenommen wurde, erfahren müssen, wie wenig geeignet solche Sinnbildlichkeit sey, die Gemüther zu erwärmen; während Prunk und stets erneuter Reiz der Schaulust, der Zeitrichtung zur Seite stehend, hier darüber täuschen konnte!

So mußte nun auch bei einer Richtung, wie die beschriebenen Schauspiele sie zeigen, dem Tonkünstler eine wahrhaft dramatische Behandlung derselben unmöglich fallen. Denn Vieles zwar wurde auf der Bühne in Bewegung gesetzt, wenig aber in Handlung; Schaugepränge wechselte mit Späßen, die immer in demselben Kreise sich bewegen, und weil ohne Lust und lebendige Schalkheit, der Behandlung des Tonkünstlers geradehin widerstreben. Ihnen steht der frostige Ernst der Allegorie gegenüber, die in dem zuletzt beschriebenen Spiele von der Bühne völlig Besitz nimmt, und wie sie in früheren die anmuthig-lebensfrischen Gestalten der griechischen Fabel zu trockenen Sinnbildern einer beschränkten Moral verkehrte, nun selbst die Dar-

stellung des Unmöglichen erheischte, wie die sichtliche Verkörperung dreier Regierungsformen in einzelne Gestalten! Galanterieen und Staatsgespräche werden uns zur Genüge geboten, aber nicht Liebe und edle Hingebung für das Vaterland; hin und wieder vielleicht Pracht und Volltönigkeit römischer Rede, nicht aber lebendige Gestalten aus der Römerwelt, wäre es auch nur in rohen Umrissen zur Belebung durch den Tondichter!

Ist es mir gelungen, durch die vorstehende ausführliche Beschreibung von Festspielen jener Zeit, die auf der Höhe der Kunst zu stehn sich vermaaßen, ein anschauliches Bild derselben zu geben, so werden wir uns nicht wundern, in den wenigen uns erhalten gebliebenen handschriftlichen Beispielen damaliger welscher Opernmusiken nichts Anderes zu finden als eine Reihe von Gesängen im Style ein- und mehrstimmiger beliebter Madrigale jener Tage, durch trockene Recitative verbunden, und wo in den Chören die Behandlung sich etwas höher schwingt, sie den freien, mehr oratorischen geistlichen Bitt- und Lobgesängen gleichen zu sehen. Wem dergleichen Beispiele musikalischer Dramen des Ausgangs der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts daher nicht zur Ansicht gelangten, wird über deren Wesen sich hinreichend unterrichtet halten dürfen, wenn er bei genauer Kenntniß der geistlichen und Madrigalmusik jenes Zeitabschnittes, die bei einer Fülle gedruckter Werke solcher Art leicht zu erwerben ist, sie sich denkt als eine Zusammensetzung der verschiedenen ihm dadurch bekannt gewordenen Formen des Einzelgesanges und des mehrstimmigen, des begleiteten und unbegleiteten; ohne andere Charakteristik als die allgemeine des in den gesungenen Worten ausgesprochenen Gefühles, ohne eine gemeinsame, jedes einzelne Drama eigenthümlich bezeichnende Färbung des Ganzen.

Daß endlich die Kunst ihrer wahren Bestimmung ganz

entfremdet wird, wo sie zur Dienerin irgend einer Partheisucht sich herabwürdigt, und dasjenige, zu dessen Darstellung ohnehin ihre Mittel nicht ausreichen, zu gestalten strebt, bedarf keiner ausführlicheren Worte.

XIV.

Druckfehler in den Musikbeilagen des dritten Theiles von dem Werke: „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zu der Kunst des Tonsatzes."

Dieser Aufsatz wurde bereits im Jahre 1849 geschrieben, und war damals bestimmt, meine im folgenden Jahre herausgekommene Schrift „Zur Geschichte heiliger Tonkunst" zu beschließen, von der die gegenwärtigen Blätter als Fortsetzung sich ankündigen. Ich nahm ihn damals zurück, und zog vor der Schrift einen von mir gehaltenen Vortrag als Anhang mitzugeben, und in dieser Gestalt ist sie zu Anfange 1850 erschienen.

Wenn ich nun jetzt, nach Verlaufe von zwei Jahren, dennoch mit diesem Aufsatze hervortrete, der, wenn auch zunächst nur für die Besitzer meines größeren Werkes über den evangelischen Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes von unmittelbarem Interesse, doch von einem allgemeineren Standpunkte aus auch von Anderen es in Anspruch nehmen dürfte, so beruht die Veranlassung davon in der seitdem veränderten Lage der Sache.

Einen bedeutenden Theil der Musikbeilagen meines zuvor gedachten Werkes, zumahl dem Umfange nach, bilden im drit-

ten Bande Tonsätze des unsterblichen Johann Sebastian Bach. Ich darf versichern, daß ich ernstlich bemüht war, mit dem mir damals zu Gebote stehenden Mitteln, dieselben so getreu als möglich darzustellen, sahe mich aber als ich mit dem Werke beschäftigt war, zum Theil noch auf ungenügende beschränkt. Seit dem Erscheinen dieses Bandes haben sich aber die zuverlässigen um Vieles vermehrt. Früher schon hatte mir die in demselben oft erwähnte Schrift des verdienten Mosevius, meines lieben Freundes, über „Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen" eine höchst schätzbare, noch vor der Herausgabe zu benutzende Beihülfe gewährt; seitdem aber ist auch eine bedeutende Anzahl Bach'scher Originalhandschriften bekannter, und allgemeiner zugänglich geworden, es hat sich eine Gesellschaft gebildet die es sich zur Aufgabe stellt, denselben nachzuforschen und die Werke des Meisters nach ihnen, oder wo sie nicht zu ermitteln sind, nach den zuverlässigsten älteren Abschriften in möglichst ursprünglicher Gestalt herzustellen und öffentlich zu machen; endlich hat in neuester Zeit Herr Ludwig Erk durch Herausgabe von Johann Sebastian Bachs Choralgesängen und geistlichen Arien nach beiderlei Quellen um diesen Theil Bach'scher Hervorbringungen sich ein anerkennenswerthes Verdienst erworben. Wie nun durch alles dieses die Ansprüche an dergleichen Mittheilungen sich um Vieles gesteigert haben, so bin ich dadurch auch auf manche Mängel der meinigen aufmerksam geworden, und manche zuvor ausgesprochene Ansicht hat einer abermaligen Prüfung unterworfen werden müssen.

Jene Mängel haben einen doppelten Grund: daß ich in Rücksicht der von mir mitgetheilten vollständigen Cantaten zum Theil auf Abschriften mich habe verlassen müssen, die zwar nach den Originalhandschriften gefertigt sind, von mir aber einer vergleichenden Durchsicht und Feststellung alles Einzelnen nicht

unterworfen werden konnten; daß ich ferner bei vielen Choralsätzen deren ursprünglicher Zusammenhang mit den größeren geistlichen Werken zu denen sie gehörten nicht angegeben werden kann, da uns dieselben überhaupt, geschweige denn in der Urschrift mangeln, auf die von Philipp Emanuel Bach 1784—1787 herausgegebenen Choralgesänge seines Vaters mich beschränkt fand, diese Sätze aber im Sinne meiner Arbeit nicht entbehren konnte.

Daß die Herausgabe Philipp Emanuel Bachs eine vielfach unvollkommene sey, daß die Rügen welche Herr Erk in dem Vorworte zu der seinigen dagegen aufstellt, gegründet sind, wer möchte es läugnen? Eine kritische Ausgabe dieser Schöpfungen seines Vaters beabsichtigte der geistreiche Tonsetzer gewiß auch nicht; war er doch wohl überhaupt als schaffender Künstler für eine solche nicht geeignet. Die ganze Zusammenstellung der seinigen zeigt daß er dabei den Zufall walten, sie durch einen untergeordneten Schreiber bewirken ließ, und höchstens hie und da Hand anlegte um, weil bei der von ihm gewählten Form unbegleiteter Tonsätze für eine Art Choralbuch die Harmonie in den Singstimmen nicht selten nur unvollständig enthalten war, dieselbe aus dem Grundbasse und den begleitenden Instrumenten zu ergänzen. So wurde er in einer Zeit, die auf jedem Gebiete der Kunst bei Herausgabe älterer Meisterwerke die Feile anlegte, um sie dem größeren Theile des Publikums annehmlich und ausführbar zu machen, zu dem Verfahren hingedrängt, das der neuere Herausgeber bei höheren Ansprüchen so herbe getadelt hat, und mit Recht. Aber gewiß! wir werden trotz allen erheblichen Flecken immer nicht vergessen dürfen, daß wir dem älteren dennoch für seine Sammlung sehr vielen Dank schuldig sind. Ohne sie, wie leicht wäre es geschehen, daß Nichtachtung und Verwahrlosung jene Schätze eigenthümlicher Schöp-

sungen für die Kirche, auf die jene Theile derselben uns erst aufmerksam gemacht haben, dem unersetzlichen Verluste preisgegeben hätte, vor dem bis zu unseren Tagen noch manche fast wunderbar gerettet wurde durch emsige Forscher, für welche die Bekanntschaft mit dem durch des Sohnes Verdienst Erhaltenen der leitende Faden wurde das Werk des Vaters zu entdecken? Und weht nicht, trotz mancher jetzt aufgedeckten, und hie und da bisjetzt nur vorauszusetzenden Entstellung der Geist desselben dennoch so mächtig in dem größeren Theile dieser köstlichen Überbleibsel, daß, wenn sie auch für die Zukunft nur Bruchstücke bleiben sollten, sie den größesten Werth für uns behalten müssen?

Es ist hier nicht der Ort die, fast nach einem halben Jahrhunderte erschienene Wiederauflage jener älteren Ausgabe einer kritischen Beleuchtung zu unterwerfen, ich verweise deshalb auf das Werk des Herrn Erk. Allein ich kann nicht umhin demselben dafür zu danken, daß er eine in meiner Abhandlung über Bach aufgestellte Behauptung — mag sie nun zuerst durch mich laut geworden seyn auf den Grund der Äusserung Forkels, daß Bach niemals die Melodie eines Liedes erfunden habe, mag irgend ein Anderer, mir unbekannt Gebliebener damit früher hervorgetreten seyn — daß er, sage ich, meine Behauptung aufgenommen hat, wonach mehre Kirchenmelodieen und geistliche Arien den großen Meister zum Urheber haben. Ich habe im Ganzen und Einzelnen diese Frage zur Entscheidung zu bringen gesucht, die, der Lage der Sache zufolge, bisjetzt immer nur eine vorläufige seyn kann, und der Prüfung Anderer gar sehr bedarf, denen ich dafür nicht minder dankbar seyn werde, wenn sie auch zu einem anderen Endergebniß führen sollte als die meinige. An dem bloßen „Recht behalten" ist mir gar wenig gelegen, Alles aber an Erforschung der Wahrheit; und wenn ich irgendwo einen Grund für meine Ansicht einen e n t s c h e i d e n-

den genannt habe, soll damit keineswegs gesagt seyn daß er ein jedes fernere Erörtern nun für immer ausschließe. Mag doch bei aller strengen Selbstprüfung Niemand sich ganz sicher davor halten, daß irgend eine ihm verhehlt gebliebene Besonderheit seines Wesens ihn irre geleitet habe!

Fand ich mich nun zu abermaliger Durchprüfung der von mir mitgetheilten Sätze Joh. Sebastian Bachs veranlaßt, so lag es mir sehr nahe diese auf alle, dem dritten Theile meines Werkes beigegebenen Mittheilungen auszudehnen. Dazu hatte es mir zuvor schon an einer äusseren Veranlassung nicht gefehlt, welcher der gegenwärtige, nach früherem Zurückziehen jetzt der Öffentlichkeit übergebene Aufsatz seine anfängliche Gestalt verdankt.

Herr Organist Becker in Leipzig, mein werther Freund, hatte nämlich aus eigener Bewegung die Mühe über sich genommen, nachdem die Notenbeispiele im dritten Theile meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang bereits zuvor durch Herrn Organisten Schellenberg zu Leipzig, Musikdirektor Commer hieselbst, und mich selber schon einer doppelten, oft selbst dreifachen Correktur unterworfen gewesen waren, sie nochmals genau durchzusehen, ob noch Stichfehler darin zu finden seyen. Nun enthielt das von demselben mir mitgetheilte Verzeichniß allerdings ein starkes Sündenregister, welches auf den ersten Anblick bedenklich machen, und die Besorgniß erregen konnte, als werde eine so große Menge von Fehlern dem Gebrauche des Buchs Eintrag thun, was namentlich bei den von J. S. Bach mitgetheilten Sätzen für einen großen Nachtheil hätte angesehen werden müssen.

Zum Glück ist dies jedoch nicht der Fall. Ein großer Theil der Rügen bezieht sich auf überflüssige Versetzungszeichen, die nicht schaden, mangelnde, die durch den ganzen Zusammenhang, die Bezifferung, das gleichzeitige Vorkommen in andern Stim-

men auf das Unzweideutigste ergänzt werden, und nur der Genauigkeit halber beizufügen gewesen wären.

Der wichtigste Theil dieser Rügen betrifft fehlerhafte Fortschreitungen — Quinten, Oktaven — und auf diese habe ich meine vorzüglichste Aufmerksamkeit gerichtet. Man wird dem Componisten nicht nachhelfen dürfen, wo er, aus Nachlässigkeit gegen die Vorschriften des reinen Satzes verstoßen hat, man wird ernstlich nachzuforschen haben, ob ein solcher Verstoß vielleicht ein absichtlicher gewesen sey, und ob demselben irgend eine künstlerische Intention zu Grunde liege; aber hüten wird man sich müssen, ihm Fehler aufzubürden, an denen er keinen Theil hat. Von diesem Gesichtspunkte aus will ich mich nun zunächst mit diesem Theile der vorkommenden Stichfehler beschäftigen.

1. In Tonsätzen Reinhard Keisers.

Keiser arbeitete schnell und leicht, ohne bei dem Einzelnen viel zu verweilen: es würde also nicht sehr befremden können, Verstöße, wie die besprochenen, bei ihm zu finden. Dennoch darf man sie nicht bei ihm ohne Weiteres voraussetzen, und ohne nähere Prüfung hinnehmen.

S. 26. Takt 5. u. 6. des Satzes erscheinen Quinten ($\frac{h}{e}\ \frac{g}{c}$) zwischen den Singstimmen und dem Grundbasse. Sie sind nicht zu tilgen, sondern gehören unbedenklich dem Setzer an. Sie beleidigen aber auch das Ohr nicht; zudem sind sie durch den im Vortrage damals gewöhnlichen Vorhalt der Obersecunde bei der Cadenz des Recitativs gänzlich verlöscht worden. Ein Stichfehler ist hier keineswegs vorhanden. Es ist aber auch in der That noch ein Gegenstand näherer Untersuchung, ob nicht bei dem (selbst gleichen) Fortschritte der Stimmen durch Intervalle die in der ursprünglichen Tonfolge liegen, Quintenfortschreitungen zulässig werden? Mir scheinen Quinten in gerader Bewegung da nur

fehlerhaft zu seyn, wo die Stimmen schrittweise fortgehen. Die Quinte ist das erste selbständige harmonische Erzeugniß jeden Tones. Zwischen schrittweise fortgehenden Tönen finden nur melodische nicht harmonische Beziehungen statt: werden sie durch die Quinte die zu ihnen ertönt mit der Urharmonie in unmittelbares Verhältniß gesetzt, so erscheint dieses, weil ohne Vermittelung, naturwidrig und abstoßend. Gehen die Töne dagegen in den Verhältnissen fort welche die Urharmonie bilden: (8ve, 5te, 4te, gr. u. kl. 3) so finden die Quinten mit denen sie begleitet werden in diesem Verhältnisse schon ihre Vermittelung, stellen sich dar als vollkommen naturgemäß, und werden zu Unrecht als fehlerhaft gescholten: kein, noch so zartes Ohr wird durch sie sich beleidigt fühlen. So finden sich im elften Takte des Anfangschorales in Grauns „Tod Jesu" zwischen dem Alte und Tenore, die beide, für sich genommen, in großen Terzen fortschreiten (es, g; as, c;) ganz offenbare Quinten, für die es wohl kaum der Rechtfertigung bedürfen wird die ein Verehrer des Meisters versuchte, behauptend: durch einen Frevel wider die Grundregeln des reinen Satzes habe Graun die Liedworte „zur Frevelthat entschlossen" erst recht kräftig ausdrücken wollen.

S. 29. In dem ersten Takte der letzten Reihe, bei einem Zeilenschlusse, gehen Sopran und Baß in Oktaven fort. Die Stelle ist dem Original getreu verzeichnet, und nicht zu bezweifeln, daß dieser Gang dem Tonsetzer zugehört. Schon bei älteren Tonsätzen (des beginnenden 17ten Jahrhunderts) finde ich, daß man auf Oktavengänge bei Zeilenschlüssen, wenn sie durch Pausen getrennt waren, nicht ängstlich Rücksicht nahm. Hier kommt dazu, daß der Gang des Instrumentalbasses die Wahrnehmung der fehlerhaften Fortschreitung fast gänzlich auslöscht, der Setzer also derselben sich entweder gar nicht bewußt wurde, oder leicht darüber hinweg ging.

Ebend. Im vorletzten Takte desselben Satzes erscheint zwischen Alt und Tenor eine offenbare Quintenfortschreitung. Durch Punktirung der drittletzten Note des Taktes hat der Tonsetzer, offenbar absichtlich, sie zu tilgen gesucht. Es ist ein Umgehen, das

man nicht geradehin wird billigen können, daneben aber auch wieder ein Beweis dafür, daß die Stelle richtig verzeichnet ist.

S. 30. Im ersten Takte der 2ten Reihe des Choralsatzes: „O Menschenkind“ 2c. findet ein Oktavenfortschritt zwischen Sopran und Tenor statt. Die 1ste und 2te Geige haben ihn in ganz ähnlicher Art, nur daß er dort als Einklang erscheint; es ist nicht zu bezweifeln, daß er demnach dem Tonsetzer angehört. Dazu kommt daß er nach einem Zeilenschlusse eintritt vor dem freilich keine Pause steht, immer jedoch deshalb weniger bedenklich erscheinen durfte.

2. In Sätzen Haendels.

Die hier mitgetheilten Händel'schen Sätze sind zwar zum großen Theile aus Jugendwerken des Meisters entnommen. Allein bei ihm, der auch damals schon so gründlich arbeitete, ist man zu der genauesten Prüfung verpflichtet um ihm nichts aufzubürden.

S. 39. Im 8ten und 9ten Takte der 1sten Reihe, geht die erste Viole gegen den Baß in Oktaven fort, im 12ten Takte die 2te gegen die Grundstimme in Quinten. Der Fehler wird getilgt, wenn in beiden Fällen die zweite Bratschenstimme zur ersten wird, und nicht allein für das Auge; denn für das Ohr hat der Fortgang wie er hier erscheint durchaus nichts Beleidigendes. Zwar entstehen im ersten Falle durch Umstellung der Stimmen nun wiederum Oktaven zwischen der 2ten Bratschenstimme und dem Basse. Diese sind jedoch nicht zu beachten. Denn durch 5 Takte geht die Bratsche (wenn auch nie auf einem Tone verweilend) mit dem Basse in der Oktave fort, wie es bei den Instrumentalbegleitungen in seiner Zeit oft vorkommt, und die Fortsetzung dieses Verhältnisses hat deshalb nichts Auffallendes. Ein Ähnliches unter den gleichen Umständen findet sich (zwischen Bratsche und Baß) in der 2ten Reihe Takt 4, S. 40.

S. 40. Ist in der ersten Reihe, im 10ten Takt des Tenor wirklich ein Stichfehler vorhanden: die erste Note dieser Stimme

muß offenbar b, nicht c heißen, und so sind die Quinten zwischen Alt und Tenor beseitigt.

S. 40. Takt 7. in der 2ten Reihe derselben Seite gehen die 2te Geige und 2te Bratsche in Oktaven fort. Die Stelle steht im Original. Der Übelstand ist vollkommen unerheblich, und wäre getilgt, wenn die letzte Note der 2ten Bratsche f statt d hieße; eine Verbesserung, für die sich jedoch keine Analogie findet.

3. J. S. Matthesons.

S. 51. Im 3ten Takt der 3ten Reihe schreitet der Alt gegen den im Tenor erscheinenden cantus firmus in Quinten fort. Der Gang des Altes ist früheren, analogen Stellen ganz übereinstimmend gebildet: nur an ihm, nicht an dem cantus firmus könnte geändert werden. Die Analogie macht es aber bedenklich. Der Tonsetzer wird den Verstoß schon auf sich nehmen müssen. Ein Stichfehler waltet nicht ob.

4. J. S. Telemanns.

Telemann stellt (in dem Vorberichte zu seinem Choralbuche, wo er von unterlaufenden fehlerhaften Fortschritten, namentlich in den Mittelstimmen, redet, den Satz auf: „er habe es ändern können, allein es müsse allerhand vorgetragen werden.“ Bei ihm wird man also wegen solcher Fortschreitungen am wenigsten bedenklich seyn dürfen, sobald man nur die Überzeugung hat, dem Originale treu gefolgt zu seyn.

S. 68. In dem 2ten Takte der 3ten Reihe findet ein Quintenfortschritt statt zwischen der zweiten Geige und dem Grundbasse. Unbezweifelt, schon der Bezifferung zufolge, muß aber die letzte Baßnote es heißen, und nicht c: es ist also ein Stichfehler vorhanden. Durch diese Berichtigung entsteht freilich ein Oktavenfortschritt zwischen der Bratsche und dem Baß, den aber der Setzer wohl als unerheblich betrachtete.

S. 76. Die Schlußnoten des Alts und Tenors in der ersten, die Anfangsnoten beider in der 2ten Reihe zeigen Fortschritt in reinen

Quinten. Diese erscheinen in den Mittelstimmen auch in der Urschrift. Für einen Stichfehler können sie nicht gelten, und es bleibt dahingestellt, ob Telemanns zuvor angeführter Grundsatz sie rechtfertigt.

S. 86. Im 2ten Takte der 2ten Reihe gehen die letzten beiden Noten des Tenor und des Basses in Oktaven fort. Hier hat offenbar, der Wirkung halber, Absicht obgewaltet, die man gelten lassen muß.

5. J. S. Bachs.

S. 217. Nur ein Fall falscher Fortschreitung ist hier gerügt, bei dem offenbar ein Stichfehler obwaltet. Die letzten Noten des Basses im zweiten Takte der ersten Reihe müssen nämlich a f heißen, nicht [Notenbeispiel]. Nur ein Irrthum des Abschreibers hat diese fehlerhafte Stelle eingeschwärzt, wodurch (ohne künstlerische Absicht) 2 reine Quinten in den äussersten Stimmen entstehen.

Folgen reiner Quinten kommen übrigens in Sätzen J. S. Bachs zuweilen vor: da er selten etwas unabsichtlich that, wird man immer Bedenken tragen müssen an solche Stellen Hand anzulegen, und es unbedingt zu unterlassen haben, sobald dergleichen in seiner eigenen Handschrift erscheinen. Sollten sie vielleicht gleich Mixturen der Orgel dem großen Orgelmeister wirken?

Nach diesen Rügen wende ich mich zunächst zu denen, die ich nicht anerkenne:

S. 1. Im drittletzten Takte des Liedes: „Dein' eigne Liebe zwinget mich" wird bemerkt, daß die 2te Note der Singstimme e heißen müsse. Zufolge der Bezifferung allerdings, auch ist e die Lesart der Ausgabe von 1741. Ich habe die der Ausgabe von 1714, als die bessere aufgenommen, weil die Folge dreier Quarten in der Melodie etwas Einförmiges und zugleich Unsangbares hat.

Im folgenden Takte wird auf der 2ten Note der Singstimme eine Fermate verlangt; ich glaube indeß daß der Fortgang beider Schlußzeilen ohne Unterbrechung einen eigenthümlichen Ausdruck hat, den man nicht verlöschen darf; auch ist der Melodie nirgend eine Fermate beigegeben, das Verweilen vielmehr durch Pausen oder Werth der Noten ausgedrückt. Daß in der Ausgabe von 1741 an der bezeichneten Stelle eine Fermate vorgeschrieben ist, entscheidet nichts.

Hiebei sey mir die allgemeine, die Notenbeispiele aller 3 Theile betreffende Bemerkung vergönnt: ich habe in der Regel die Melodieen der Kirchenlieder in ihrer ältesten Fassung gegeben, und sie danach überschrieben; in einzelnen Fällen aber kein Bedenken getragen auch Varianten des Tonsatzes späterer Ausgaben aufzunehmen, wo sie Früheres ergänzten oder berichtigten.

S. 2. Im viertletzten Takte des Liedes „Du zuckersüßes Himmelsbrod" heißt die letzte Baßnote h. Es wird f dafür verlangt. Jenes ist aber die Lesart von 1705, die älteste.

S. 3. Unter Nr. 9ª und 9ᵇ sind 2 Melodieen des Liedes: „Spiegel aller Tugend" (1698, 1710) mitgetheilt. In dessen vorletzter Zeile ist einmahl die Form „vorlängst," das zweitemahl „fürlängst" gebraucht. Es wird die erste beider Formen für beide Fälle gefordert. Ich glaube indeß mit Recht mich an die Formen gehalten zu haben, welche die Quellen des Liedes anwendeten, denn es kam darauf an, diesen getreu zu folgen, nicht das anscheinend Bessere oder Gebräuchlichere zu wählen.

S. 6. Im 2ten Takte der 2ten Reihe des Liedes: „Es kostet viel ein Christ zu seyn" heißt die letzte Baßnote f. Es wird deren Erhöhung durch ein ♯ verlangt, die aber m. E. durch den phrygischen Schluß des folgenden Taktes, wo f nothwendig ist, ausgeschlossen wird.

S. 10. Im 6ten Takte der 2ten Reihe des Liedes: „Ihr Kinder des Höchsten" wird statt d (dessen erster Note) h verlangt. d ist aber die richtige Lesart, die noch 1741 vorkommt, und die Folge einer reinen Quinte auf eine verminderte ist keine verbotene Fortschrei-

tung, die ich selbst, wenn sie es wäre nicht tilgen würde, weil es mir um die älteste Gestalt in der die Melodie erscheint, zu thun war.

S. 21. Im 3ten Takte der 2ten Reihe des Soliloquiums der Maria fehlt vor der Baßnote c ein ♮. Es könnte nöthig scheinen weil die letzte Note des vorhergehenden Taktes durch ein ♯ erhöht ist, aber es wird überflüssig wenn man den Grundsatz festhält daß jede Vorzeichnung nicht über die Grenzen eines Taktes hinaus gilt. In diesem Falle widerstreitet aber auch der ganze Zusammenhang des Satzes der Annahme einer fortdauernden Erhöhung.

S. 22. Im 4ten Takte des Satzes Nr. 41 Seite 22 „Eli; Eli“ mußte allerdings vor der ersten Note d ein ♯ stehen. Da es die unmittelbar vorhergehende Note hat, da es in der Bratsche darüber steht, durch die Bezifferung angedeutet ist ꝛc. wird durch seinen Mangel a. a. O. Niemand irre geleitet werden können: seine Beifügung erscheint mir also überflüssig. Eben so überflüssig schien mir am Ende derselben Seite bei der ersten Note des letzten Taktes der Singstimme von Nr. 42 die Beifügung eines b, da es die unmittelbar vorhergehende hat, es in der ersten Geige ausdrücklich steht, es auch in der Bezifferung angedeutet ist.

S. 26. Im 3ten Takte der letzten Reihe ist vorgeschlagen die Begleitung der Singstimme übereinstimmend zu machen; statt cis **h**a in jener, **h** a zu setzen, wie diese es hat. Es ist ein Besserungsvorschlag, der Vieles für sich hat: das Original enthält jedoch die Stelle wie sie steht, und in dieser Gestalt geben sie auch alle mir bekannt gewordenen Abschriften.

S. 28. In der letzten Zeile von Nr. 46, im ersten Takte ist fis ausdrücklich vorgezeichnet, ohnerachtet der Satz aus G-dur geht. Vielleicht ist die Vorzeichnung überflüssig, aber fehlerhaft ist sie nicht, zumahl im Folgenden überall f gesungen werden soll.

S. 31. Im ersten Takte der 2ten Reihe wird vorgeschlagen, dem Sopran c statt d zu geben, dem Tenor g statt f, woraus denn zugleich folgen würde, daß die Bezifferung $\substack{6\\5}$ statt $\substack{7\\5}$ heißen müßte. Es ist ein Besserungsvorschlag, der eben abzulehnen ist, weil das Original ihm entgegensteht, so hart auch die Stelle klingen mag.

S. 65. Im 3ten Takte der 3ten Reihe von Nr. 61 ist vor der vor=

letzten Note der ersten Geige kein ♮ gesetzt: ich habe es für überflüssig gehalten weil es unmittelbar zuvor der Unteroktave beigefügt ist.

S. 66. Im vorletzten Takte der 2ten Reihe wird vorgeschlagen das ♯ vor g zu tilgen. gis f, gis a klingt allerdings hart und widrig, aber es ist so ganz in der eigenthümlichen Art Telemanns, das Herbe des Gefühls durch widrige Tonfolgen auszudrücken, daß die Stelle ungeändert bleiben muß, zumahl sie auch im Originale so steht.

S. 67. Im ersten Takte der 2ten Reihe wird in der Singstimme eine semibrevis verlangt, die durch die Analogie mit dem Hoboe sich auch wohl rechtfertigen ließe. Es liegt aber in dem Anfangs kürzeren, dann tieferen Seufzer eine Steigerung, die ich um so weniger verlöschen möchte, da sie meine (sonst auch noch von Beckers abweichende) Abschrift enthält. So fehlen namentlich dort auch die 2te und 3te Note des Hoboe im vorletzten Takte derselben Seite, die ich, als charakteristisch und kaum das Gepräge eines willkührlichen Zusatzes tragend, nicht entbehren möchte. Eben so ist es in derselben Reihe mit der ersten Note der Singstimme, die in B.'s Abschrift eine semibrevis ist, viel besser aber, wie in der meinigen eine minima seyn muß, weil so die Stimme dem Hoboe n a c h h a l l t, statt unmittelbar m i t demselben einzutreten.

S. 74. In der 2ten Reihe soll die erste Note des Sopran statt fis angeblich d heißen. Durch meine Abschrift wird diese Änderung nicht gerechtfertigt.

S. 81. Im ersten Takte der Grundstimme in der 2ten Reihe ist die letzte Note durch ein ♯ erhöht; es wird vorgeschlagen dasselbe zu löschen. Die Stelle, wenn auch etwas herbe, ist jedoch zu sehr in Telemanns Art, um daran zu ändern.

S. 84. Der 2te Takt der 1sten Reihe hat in der Oberstimme 2 Achtel und dann 3 Achtel-Triolen, im Basse 4 Achtel und dann 2 Triolen. Es ist vorgeschlagen beide Stimmen gleichmäßig fortgehen zu lassen, im Basse also $\frac{1}{4}$ und dann 3 Achtel-Triolen zu setzen. Der Gleichförmigkeit wäre es entsprechend, die Urschrift steht aber entgegen, und es ist möglich, daß der Componist etwas besonderes

darin gesucht hat, wenn die raschere Bewegung der andern Begleitstimmen der Grundstimme sich erst um etwas später mittheilt.

S. 87. In der 1sten Reihe, im 3ten Takte hat der Tenor f des. Es wird f f vorgeschlagen, vielleicht damit das folgende g leichter zu treffen sey, was allerdings durch das a im Alte und in der 2ten Geige sehr erschwert wird. Doch sind dergleichen, wenn auch allerdings schwer ausführbare Stellen zu sehr im Geschmacke Telemanns um hier eine Änderung eintreten zu lassen, die der Urschrift zuwider laufen würde.

S. 91. Im 2ten Takte der 2ten Reihe schreitet der Grundbaß durch d cis ais fis fort: d h ꝛc. wird für richtiger gehalten. Eine Analogie ist für diese Verbesserung nicht vorhanden, die Les'art der Urschrift wird also bleiben müssen.

S. 92. Im letzten Takte des ersten Systems soll die 3te Note a statt h heißen, also ein gebrochener D-dur-Akkord stattfinden. Das Original rechtfertigt diese Änderung nicht. Das Vorangehende weis't allerdings nach D-dur hin, das Folgende ergreift aber sogleich wieder H-moll, und daß dieses, trotz jener Andeutungen, schon früher eintritt als man vermuthet, ist ein Zug, der Telemann schon zuzutrauen ist.

Eben so ist dem Vorschlage nicht beizutreten, in der 4ten Reihe Takt 3—4, 6, 7, die Bogen zwischen d d und a a, in der 5ten, Takt 1. 2 zwischen d d zu tilgen. Der Gegensatz zwischen Bindung in der Begleitung und Anschlag in den Singstimmen hat etwas Eigenthümliches, das nicht um der Gleichförmigkeit wegen zu tilgen ist.

S. 96. In der 1sten Reihe, im 2ten Takte des Tenor steht vor f kein ♯, obwohl fis zu singen ist. Es bedarf aber dessen auch nicht, da die Vorzeichnung in der letzten Note des voranstehenden Taktes unmittelbar vorhergeht, und in der 3ten Note des Sopran ebenfalls erscheint. Niemand wird hier f statt fis zu singen vermögen.

S. 97. Wird im 2ten Takte des Tenor g f statt g zu setzen vorgeschlagen. Die etwas harte Stelle ist aber durchaus telemannisch, man darf sie nicht mildern, zumahl auch die Urschrift entgegensteht.

S. 99. Die beiden letzten Baßnoten der ersten Reihe heißen g a. Es wird a a vorgeschlagen, und so steht es auch S. 101 im vorletzten Takte des Basses in der 2ten Reihe. Ich würde mich an das Original halten, wenn es auch hier incongruent ist: dergleichen kleine Abweichungen, selbst wenn zufällig, bleiben stets eine gewisse Würze.

S. 160. Im 4ten Takt der 2ten Geige in der letzten Reihe ist statt e d (das dort steht) cis h | ais vorgeschlagen, wodurch allerdings die Stelle milder klingend wird. Allein für diesen Verbesserungsvorschlag ist keine Analogie vorhanden, und das nur fremd oder hart Klingende bei J. S. Bach zu verbessern wird man sich immer hüten müssen.

S. 162. Im vorletzten Takte des Grundbasses der letzten Reihe wird das ♯ vor g verlangt. Die freilich nicht unbedingt zu billigende Weglassung ist aber unschädlich, da gis in der 2ten Geige in der Bindung forttönt, in der ersten ausdrücklich vorgezeichnet ist, und eis es ohnehin unmöglich macht g statt gis zu nehmen.

S. 177. } Takt 4 1ste Geige }
S. 185. } „ 3 „ „ }
S. 200. } „ 3 „ „ } ist übereinstimmend vorgeschlagen statt des an die letzte Note des vorangehenden Taktes durch einen Bogen gebundenen f, jedesmahl g zu setzen. Es ist eine nicht unmittelbar, sondern erst im 3ten Theile des Taktes aufgelös'te None, die offenbar beabsichtigt ist, da sie 3mahl in gleicher Art vorkommt.

S. 179. Takt 2 des Singbasses soll statt der 1sten Note c, cb gesetzt werden, wie es an der analogen Stelle S. 187 im ersten Takte des Singbasses steht. Die kleine Incongruenz erklärt sich indeß dadurch, daß an der erstgedachten Stelle nur 2, an der letzten 3 Sylben zu singen sind, und da sie durch die Urschrift gerechtfertigt ist, wird man nicht willkührlich daran rühren dürfen.

S. 207. Im 2ten und 3ten Takte des Grundbasses der 2ten Reihe soll die 3te Note, *dort* g statt es, *hier* a statt f, heißen. Die Bezifferung der beiden Noten durch die kleine Septime, die jedesmahl in der Geigenstimme erscheint, rechtfertigt jedoch die Stelle unbedenklich wie sie steht.

S. 210. Es ist die Meinung, daß (bis auf den Baß) alle Geigen-

instrumente unisono gehen, und nicht bloß Bratschen angewendet werden sollen. Der Umfang der Geigen in der Tiefe wird auch nirgend unterschritten.

S. 210. 211. Im 3ten Takte der 3ten, im 4ten der 2ten Reihe, unmittelbar vor dem Eintritte des cantus firmus ist das g der Anfangsfigur an das folgende g durch einen Bogen gebunden, der bei dem Anfange des Ritornells und seinem Wiederbeginne nach den ersten 3 Zeilen nicht vorgeschrieben ist. Der Wegfall desselben ist in Vorschlag gebracht, doch mit Unrecht. Die Stelle kömmt zu verschiedenen Bässen vor, und erfordert schon deshalb einen abweichenden Vortrag, zumahl da das erste g wo es vor dem Wiedereintreten des cantus firmus vorkommt als Obersecunde des unter sich reichenden Basses erscheint, und die Auflösung dieses Mißklanges in der Bindung viel angenehmer klingt. Kleine Mannichfaltigkeiten solcher Art hat man bei dem, das Einzelne sorgfältig ausbildenden Bach wohl wahrzunehmen, und sie nicht voreilig auszulöschen um Gleichförmigkeit festzuhalten.

S. 213. Im 1sten Takte der 3ten Reihe soll angeblich die 5te Note der Singstimme as, nicht b heißen. Offenbar ist b sangbarer, mannichfaltiger; auch ist es durch die Urschrift gerechtfertigt.

S. 215. Ist es unnöthig die Vorzeichnung des b vor a über und zwischen den Linien zu wiederholen, da das einmahl gesetzte Versetzungszeichen für den ganzen Takt gilt.

S. 217. Im letzten Takte der Grundbaßstimme der untersten Reihe soll in der abwärtsgehenden Figur es ein ♮ vor sich haben, weil unmittelbar vorher in der Singstimme e vorkommt. Allein eben so unmittelbar nachher kommt wieder es in der Hoboenstimme vor, und fis es in der Grundstimme ist mindestens nicht gegen Bachs Gebrauch, und kann eine chromatische Würze seyn sollen. Ich würde die Stelle ungeändert lassen.

S. 224. Erste Reihe Takt 5 des Instrumentalbasses wird statt der letzten Note H, e vorgeschlagen. Nach der Analogie der ganzen Figurenkette des Grundbasses ist aber H ohne allen Zweifel richtig, auch durch die Urschrift bewährt.

S. 240. Im 2ten Takte der letzten Reihe, in der Violoncellstimme,

ist der Fortschritt d cis b a ꝛc. offenbar dem durch d cis b a vorzuziehen, da b unmittelbar vorher mit Bedeutung vorkommt, und auch eine chromatische Würze der angegebenen Art dem Meister durchaus nicht fremd ist.

S. 272. Der 4te Takt des Basses der letzten Reihe soll nicht H H cis, sondern angeblich H cis cis heißen. Er ist aber dem vorangehenden ganz analog gebildet, und ich würde also die Lesart wie sie steht beibehalten.

Die Reihe dieser Äusserungen über die von mir nicht anerkannten Rügen, beruht, wie auch ihr Inhalt ergiebt, bis S. 10 auf den dort angeführten Ausgaben des Freylinghausenschen Gesangbuches, bis S. 160 ausschließlich auf älteren meist gleichzeitigen Abschriften der angeführten Tonwerke, von da bis zuletzt auf den in der Einleitung dieses Aufsatzes erwähnten Abschriften. Wo ich in dem Vorhergehenden von einer „Urschrift" einem „Originale" rede sind nur diese Quellen meiner Mittheilungen darunter zu verstehen, und namentlich hat weder bei dem Stiche noch der Correktur Bachs eigene Handschrift vorgelegen. Um jedem Mißverstande vorzubeugen halte ich diese Bemerkung für nöthig. Es folgt hieraus daß wenn eine jener Rügen durch Bachs eigene Handschrift unterstützt werden kann, meine Vertheidigung dadurch unmittelbar widerlegt ist.

Endlich komme ich zu den anzuerkennenden und zu verbessernden Stichfehlern, die ich ohne weitere Bemerkung hier verzeichne.

S. 18. In der 1sten Reihe muß die letzte Note des Grundbasses im 4ten Takte f heißen, nicht g.

S. 23. muß in der letzten Reihe die Singstimme das Tenorzeichen haben statt des Sopranschlüssels.

S. 28. Satz Nr. 45 ist im 3ten Takte des Basses der 1sten Reihe das Achtel d mit dem folgenden $\frac{1}{16}$ durch einen Bogen zu verbinden; eben so in der 2ten Reihe, im letzten Takte des Soprans f ($\frac{1}{8}$) mit dem folgenden $\frac{1}{16}$ von gleicher Tonhöhe.

S. 29. ist die Schlußnote des Basses in der 3ten Reihe eine semibrevis und keine minima.

Ebendaselbst fehlt in der 1sten Zeile der Überschrift des 47sten Satzes hinter „Beispiele" die schließende Klammer.

S. 30. In der Überschrift des 49sten Satzes ist **gewöhnlich** statt gewöhlich zu lesen.

S. 31. Im letzten Takte des Altes in der 1sten Reihe sind die 3te und 5te Note Achtel.

S. 34. In der 2ten Reihe, im 1sten Takte der 2ten Geige ist die letzte Note b mit der ersten des folgenden Taktes von gleicher Höhe durch einen Bogen zu verbinden.

Ebend. im 5ten Takte des Grundbasses der 2ten Reihe ist unter c statt der Ziffer 6 ein b zu setzen.

S. 38. In der 1sten Reihe ist im 7ten Takte der Bratsche vor der letzten Note a, ein b zu setzen.

S. 41. Im 3ten und 4ten Takte des Tenors in der 2ten Reihe heissen die beiden Schlußnoten b, nicht a.

S. 49. Im letzten Takte der 1sten Geige in der 1sten Reihe ist für das letzte c die Erhöhung durch ein ♮ wieder aufzuheben.

S. 52. In dem Nachspiele der 1sten Reihe ist vor dem 3ten Systeme der Altschlüssel zu setzen.

S. 60. Im 3ten Takte der 2ten Reihe, ist in der 2ten Geigenstimme vor der 5ten Note ein ♮ erforderlich.

S. 63. In dem vorletzten Takte sowohl des Sing= als Instrumentalbasses der 3ten Reihe muß die letzte Note es, nicht d heißen.

S. 68. Takt 4, 5 der Singstimme in der 1sten Reihe gehört die Sylbe he unter die Schlußnote des 5ten Taktes.

S. 76. Im 2ten Takte des Tenors der 1sten Reihe müssen die 5te, 6te und 7te Note fis, nicht e heißen.

S. 84. In der 2ten Reihe ist der 1sten Note des 3ten Taktes im 2ten Sopran ein ♮ voranzustellen.

S. 90. In der 1sten Reihe, im 2ten Takte der Singstimme, ist **martern** statt mattern zu lesen.

Bindungsbogen sind zu ergänzen:

S. 97. 2te Reihe hinter der letzten Note des Alt.

S. 98. 1ste Reihe vor der 1sten Note des Alt.

Ebend. 1ste Reihe hinter der 2ten Note des Tenor, in dessen 3tem Takte.

S. 99. 1ste Reihe, hinter der letzten Note des Alt, 2te Reihe, vor der ersten Note derselben Stimme.

S. 101. 1ste Reihe, hinter der letzten Note des Tenor, im 2ten Takte.

S. 106. 2te Reihe im 2ten Takte des Tenor, zwischen e und e.

S. 111. 2te Reihe, im 1sten Takte des Alt, hinter der letzten Note.

S. 114. 2te Reihe, müssen der letzte Takt der Bratsche wie des Tenor übereinstimmend heißen.

S. 116. 2te Reihe, im 3ten Takte des Sopran muß die drittletzte Note (cis) ein Achtel seyn.

S. 117. 1ste Reihe: vor der 1sten Note der 1sten Hornstimme im letzten Takte muß ein ♯ stehen.

S. 122. 124. Takt 7 (Nr. 74) muß jedesmahl die 2te Note des 2ten Hoboe a statt b heißen.

S. 125 fehlt im 5ten Takte der 2ten Geige vor der letzten Note ein ♮.

S. 126. Die letzte Note der Viola im letzten Takte muß e heißen, nicht a.

S. 135. Die 3te und 4te Baßnote des 1sten, und sämmtliche Baßnoten des 2ten Taktes von Nr. 89[a] sind für die Singstimme um eine Oktave höher zu nehmen. Die tieferen Noten gehören dem sogenannten Continuo an. Im 10ten Takte derselben Nummer muß die Baßnote e heißen.

S. 136. Im 2ten Takte des 1sten Systems muß in der 2ten Stimme zwischen der 2ten und 3ten Note der Bindungsbogen wegfallen.

S. 139. Die Nummer 95 steht ursprünglich in F. Ihre Versetzung nach Es gehört der Ausgabe Philipp Emanuel Bachs von 1784 an.

S. 152. 2te Reihe, ist die 2te Note des Sopran im letzten Takte ein Achtel, kein Sechzehntel.

S. 155. 2te Reihe. Im vorletzten Takte des Hoboe muß die Schlußnote h heißen.

S. 159. 3te Reihe ist im vorletzten Takte der Bratsche vor die 5te Note ein ♮ zu setzen.

S. 160. 2te Reihe, Takt 3 der Singstimme fehlt der bindende Bogen hinter der 2ten Note.

S. 172. 2te Reihe. Im 4ten Takte der 1sten Geigenstimme ist vor die vorletzte Note ein b zu setzen.

S. 183. Takt 5 des Singbasses fehlt der Bindungsbogen hinter es.

S. 205. Im 2ten Takte der Geigenstimme in der 4ten Reihe muß hinter der 1sten Note ein Punkt stehen.

S. 206. Im 1sten Takte der Geigenstimme in der 2ten Reihe fehlt hinter der 9ten Note C der Bindungsbogen.

S. 211. Die 4te Note im 2ten Takte des 1sten Systems ist f nicht es.

Ebend. Die 3te Note des 1sten Taktes der 5ten Reihe ist ein Achtel.

S. 214. Im 2ten Takte der 3ten Reihe muß die 5te Note g heißen (S. T. 2 des 1sten Systems, S. 215).

S. 215. Vor der vorletzten Note des 1sten Taktes im 1sten Systeme fehlt das ♮.

S. 217. Die letzte Note des Singbasses, Takt 3 der 4ten Reihe, muß g heißen, nicht a.

S. 219. 3te Reihe, die 1ste Note des 7ten Taktes im Sopran muß g, nicht as heißen.

S. 221. Die vorletzte Note des Alt im 2ten Takte der 1sten Reihe muß ein ♮ vor sich haben.

S. 223. In der 1sten Geigenstimme, im letzten Takte der 3ten Reihe fehlt ein ♮ vor der vorletzten Note.

Der begleitete 4stimmige Satz Nr. 105. S. 226—229 stimmt in manchen Theilen der Begleitung dem von Herrn Erk nach der Originalhandschrift mitgetheilten nicht überein. Derselbe hat davon Gelegenheit genommen, ihn „vielfach entstellt“ zu nennen. Ich bin dadurch veranlaßt, diese einzelnen Abweichungen näher anzugeben:

1) Im Grundbasse ist im 3ten Takte der 1sten Reihe die vorletzte Note (f) mit einem ♯ bezeichnet, mit Rücksicht darauf daß die 2te Geige unmittelbar zuvor fis hat. Herr Erk hat an der zuerst gedachten Stelle anstatt dessen ein ♮ ausdrücklich angewendet, um die Erhöhung dadurch auszuschließen. Ist er darin der Bach'schen Handschrift gefolgt, so steht die Meinung des Autors ohne Weiteres fest. Fehlt aber in jener Handschrift

nur das Versetzungszeichen, so ist hier lediglich eine Auslegung der Stelle durch den Herausgeber vorhanden, über die sich noch streiten läßt. Dasselbe wiederholt sich im folgenden Takte mit b und h, und im 1sten und 2ten Takte der 1sten Reihe, S. 229 mit f und fis, b und h.

2) In der Bratsche Takt 1. S. 227, Takt 3. S. 228, und im letzten Takte, S. 229, steht b a, wogegen die Urschrift a a hat. Im 2ten Takte S. 229 muß die 3te Note c (statt b) im 4ten g (statt f) heißen; Fehler, von denen meine Abschrift die Schuld trägt, die aber dennoch den Namen einer Entstellung wohl verdienen, da sie eine Verweichlichung der Harmonie enthalten.

3) In der 2ten Geige im 1sten Takte der 2ten Reihe sollte g d stehen statt h d, im folgenden c g statt c f; im vorletzten Takte des Ganzen sollten die beiden 1sten Noten b d heißen statt d b. Die übrigen Abweichungen betreffen allein unaufgehobene Versetzungszeichen eines vorhergehenden Taktes.

4) In der 1sten Geige fehlt: S. 226. Takt 2. der 11ten Note das ♮. S. 228. Takt 2. der 2ten Reihe der 12ten Note die Vorzeichnung eines b: S. 229 der 12ten Note des 2ten Taktes das ♮. Sonst wäre zu rügen, daß (nach Anleitung meiner Abschrift) die übereinstimmende Sechzehntheilbegleitung der 1sten Geige und des Hoboe in den 1sten Takten mit Schleifungsbogen über je 4 und 4 jener Taktglieder versehen, und daraus zu schließen ist, daß der Vortrag derselben durch das Ganze hin von beiden Instrumenten in dieser Art geschehen soll; wogegen Herrn Erks Mittheilung die erwähnten Bogen in der angegebenen Art (mit wenigen Ausnahmen) einmahl über die Noten, unter dieselben aber dergleichen zu 2 und 2 setzt, so daß also das Hoboe in der Regel 4 und 4, die Geige 2 und 2 der Taktglieder zu schleifen hat; eine Angabe der Vortragsweise, die voraussetzlich der Urschrift entnommen, noch ergänzend beizufügen wäre.

Meine Mittheilung leidet hienach allerdings an Mängeln, die aber nur in der Bratsche (S. Nr. 2) erheblich genannt werden können, und leicht zu verbessern sind.

S. 231 fehlen die Bindungsbogen in der 2ten Reihe hinter der drittletzten Note (f a) der beiden Geigenstimmen.

S. 235. 1ste Reihe, muß die 3te Note des Instrumentalbasses d heißen, nicht c.

Ebend. 2te Reihe. Die letzten Noten des Sing- und Instrumentalbasses im 1sten Takte müssen ein ♮ vor sich haben; ebenso

S. 236. die letzten Noten im 2ten Takte der 2ten Reihe in derselben Stimme.

S. 237. 2te Reihe. Die letzten Noten der Bratsche und des Altes müßten c heißen: es fehlt ihnen das ♮.

S. 241. 2te Reihe. Die 4te Note des 2ten Taktes in der Violoncellstimme entbehrt eines b.

S. 244. Im 2ten Takte der letzten Reihe ist zwischen statt zwishen zu lesen.

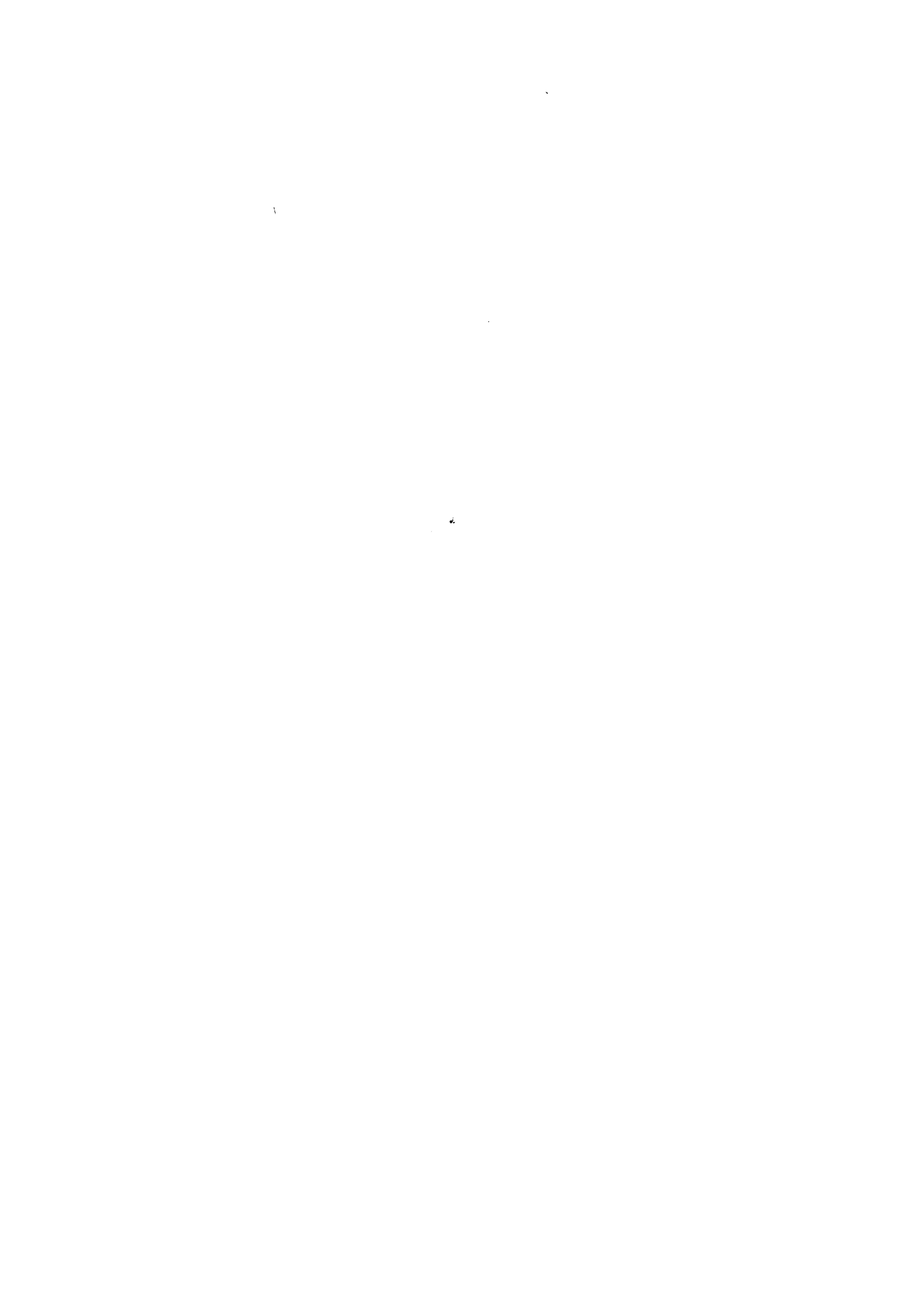
S. 245. Hinter der 1sten Note des 1sten Hoboe im 1sten Takte der 2ten Reihe fehlt der Bindungsbogen.

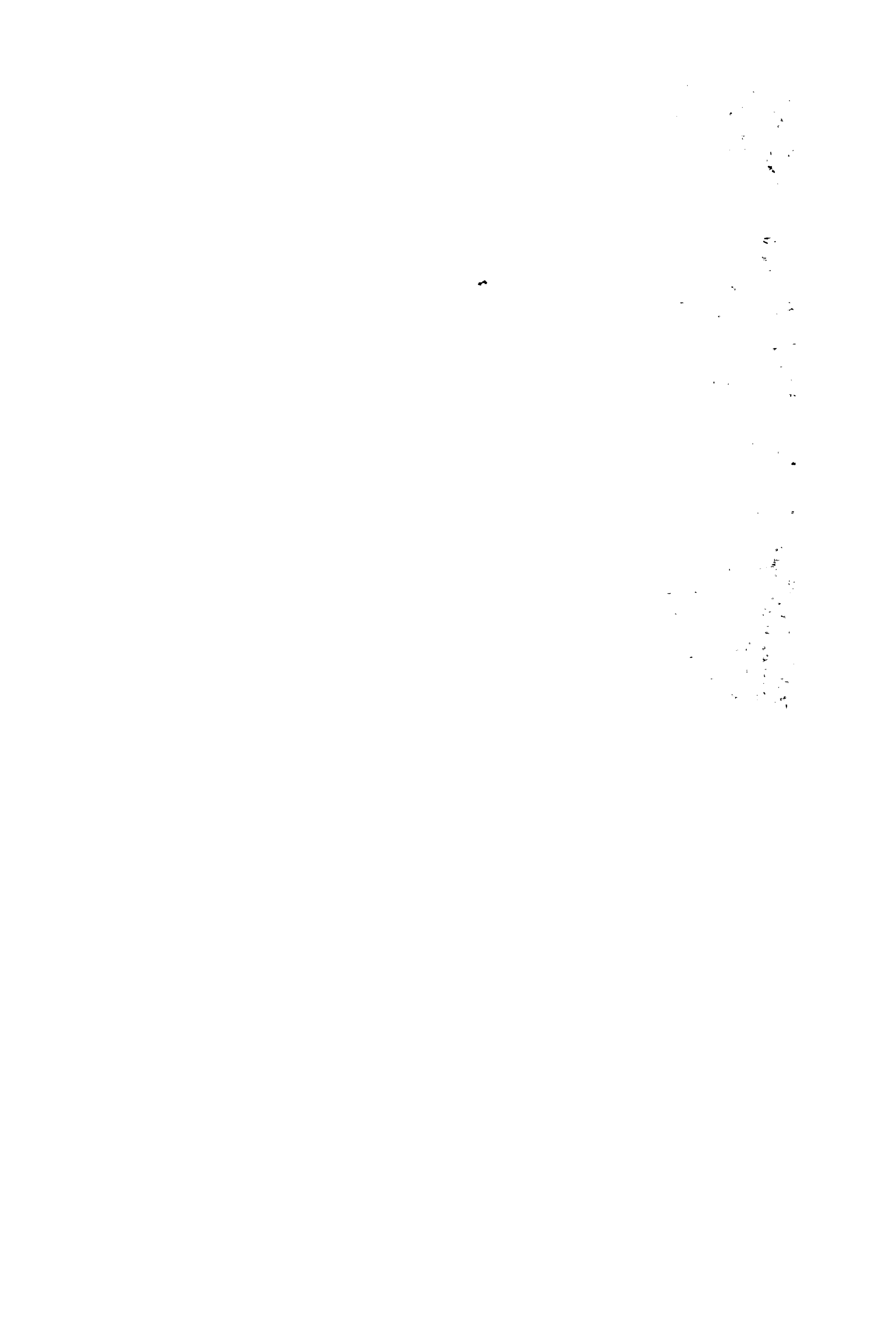
S. 250. Vor der 1sten Note des 1sten Taktes der Singstimme in der 2ten Reihe muß ein ♯ stehen.

Es bleibt hienach immer noch ein ansehnlicher Theil von Stichfehlern übrig. Allein keiner derselben ist sinnentstellend; über die meisten wird der in die Werke sich Vertiefende hinweglesen, das Fehlende nicht vermissen, weil der ganze Zusammenhang es ergänzt, das Falsche, da in den Hauptstimmen größtentheils das Rechte unmittelbar darüber oder daneben steht, übersehen, ohne darin gestört zu werden. Keiner wird die Beispiele „höchst fehlerhafte“ nennen dürfen, trotz jener langen Reihe von Rügen, denn das wirklich Mangelhafte wird ihn nicht hindern sich mit dem Werke zu befreunden.

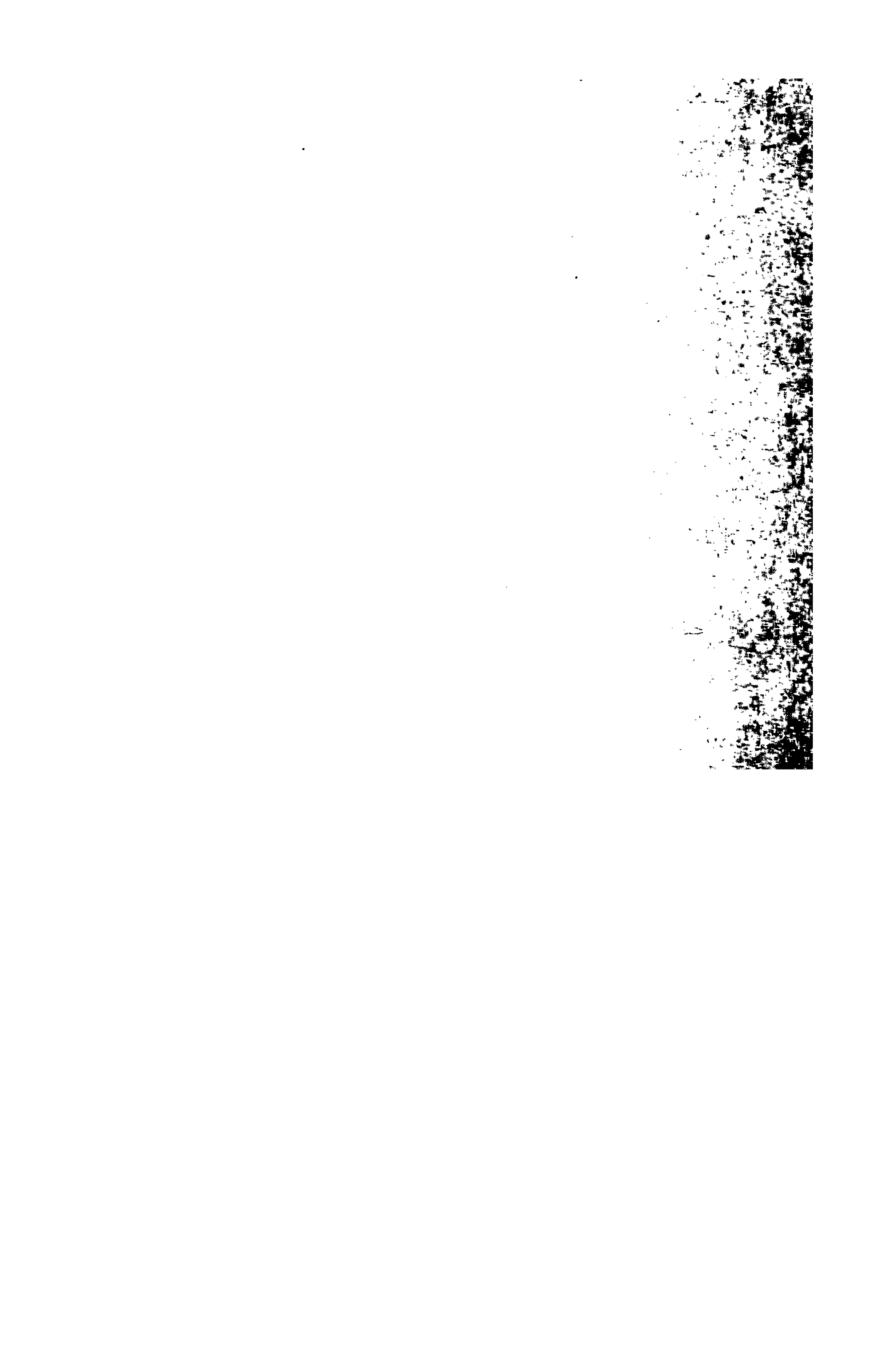
Berichtigungen.

S. 125 Z. 17 v. o. lies umgewendet statt ungewendet.
S. 186 „ 8 v. u. (des Textes) sind die Worte dahin umzustellen:
eine acht- und eine siebensylbige iambische Zeile ꝛc.

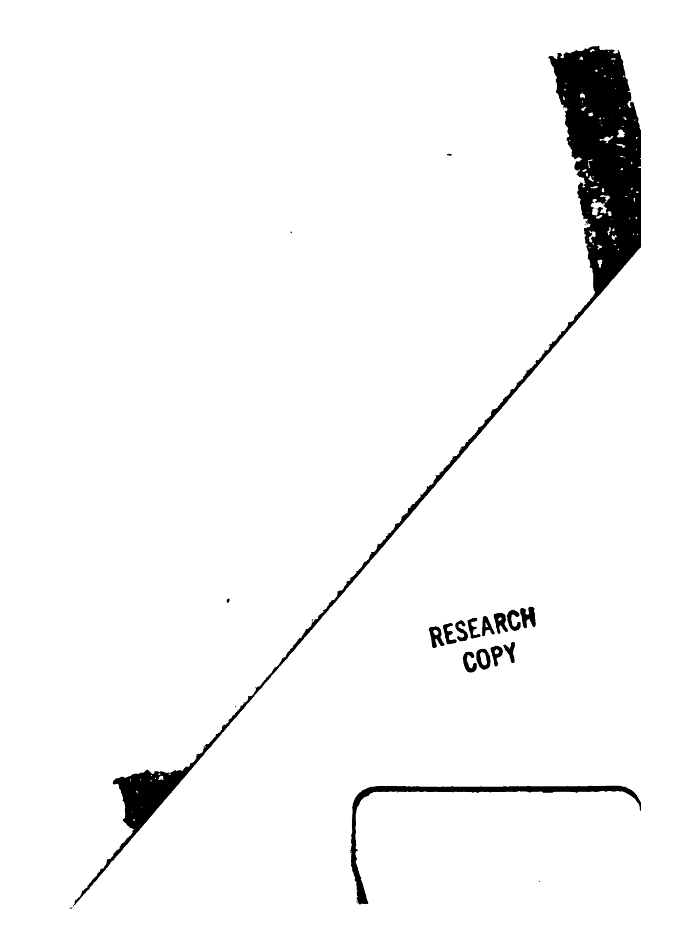









UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00943 1449


RESEARCH
COPY

